Diari di Cineclub
periodico indipendente di cultura e informazione cinematografica

Anno X

N. 91 | Febbraio 2021 | ISSN 2431 - 6739

Per una cultura comunitaria al posto della "Netflix della cultura"

Paolo Minuto

Il cinema è comunità popolare, le piattaforme streaming sono un oligopolio ultraliberista

È del 2018 la prima polemica sorta riguardo alla selezione di film di Netflix, in quell'anno presenti (e poi vincenti) in concorso alla Mostra del cinema di Venezia, in contrapposizione alla scelta del Festival di Cannes di non accettarli. Ed è utile riguardare cosa accadde. Il dibattito fu deviato su Netflix sì o Netflix no, e chi si schierava per il sì affermava che quello era il futuro e un film non può essere escluso dalla Mostra del Cinema solo perché è di Netflix. Credo che il nodo sia nato in quei mesi e l'anno pandemico abbia dato solo l'opportunità di scioglierlo in un solo senso, approfittando di un contrasto sociale e politico indebolito, addormentato.

Dal punto di vista lessicale e da quello subdolamente semantico l'idea che Netflix possa essere assunto a paradigma non solo della programmazione online dei film ma anche dello streaming in sé, e addirittura del futuro, è passata senza incontrare molta resistenza, a tal punto che un Ministro della Repubblica ha utilizzato questo appellativo per annunciare la creazione di una piattaforma pubblica per diffondere nel mondo la creatività italiana, chiamandola "Netflix della cultura". Al netto delle questioni societarie della costituenda piattaforma (una società tra Cassa depositi e prestiti e Chili Tv, scelta proprio dalla prima), che ha preso il nome ufficiale ITsART, ci sono problemi di base che la trascendono. Netflix non era e non è il futuro, e non lo è nemmeno lo streaming, per quanto riguarda i film, almeno. E non è nemmeno l'unico operatore in questo settore di mercato (ci sono anche Disney +, Amazon Prime Video, Hbo, ecc.). Perciò nemmeno Itstart potrà avere un senso economico fondato e un risultato apprezzabile. Chiunque in teoria può caricare sulla piattaforma, formalmente pubblica, i propri contenuti e venderli tramite la stessa in tutto il mondo. È un'attività commerciale con fondi pubblici, tanto commerciale che RaiPlay ha ritenuto di non potervi partecipare. Eppure finora nessun film promosso per l'uscita in sala ma poi, a causa della pandemia, uscito direttamente in streaming ha ottenuto risultati paragonabili a quelli che avrebbe ottenuto in sala. Dunque a cosa serve la creazione della piattaformaITsART? A niente di utile per la società, per il pubblico. Gli investimenti pubblici, anche utilizzando virtuosamente i fondi europei del Recovery Plan, dovrebbero andare a strutture pubbliche fisiche, diffuse capillarmente sul territorio, dove la formazione del pubblico e la visione di opere poco o per nulla viste (per ragionevoli ragioni di sostenibilità

segue a pag. 3

"Il sola 24 ORE" di Pierfrancesco Uva. Gennaio 2021

In cammino con Cecilia

La nostra cara compagna e stupenda amica Cecilia Mangini... (1927 - 21 Gennaio 2021).
Fotografa, saggista, sceneggiatrice e regista, Cecilia Mangini ha dedicato la sua vita al cinema militante. E' scomparsa proprio il giorno del centenario della nascita di una grande speranza nella quale ha sempre creduto.
Tra le tante importanti sue opere ricordiamo quella che già dal titolo, annuncia il suo pensiero "Essere donne" del 1965 con la narrazione dell'emancipazione e della liberazione del genere femminile, dove viene mostrata la vita reale delle donne, scandita dal lavoro in fabbrica e da quello domestico. Un documentario censurato dall'autorità maschilista dell'epoca che non tollerava la denuncia delle sue stabili regole. Oggi rimane un'opera di inestimabile valore, un ricordo sempre ben rappresentato da lei, con quel suo particolare, affascinante e attivo stile di vita. Ricordava: "...mi spaventa sprecare il tempo".
E' stata affettuosa e propositiva garante di **Diari di Cineclub** sin dall'inizio.
Proseguiremo, sempre con lei, il nostro viaggio nell'impegno verso le cose del mondo.

La redazione di Diari di Cineclub

Le condoglianze della FICC

Caro Luca,
giungano a te e a tutti i vostri cari le più sincere e sentite condoglianze, mie e quelle di tutta la FICC - Federazione Italiana dei Circoli del Cinema che rappresento, a cui la nostra amata Cecilia è rimasta legata per tutta la vita. Ci resta di lei il grande esempio di rigore morale trasmesso attraverso il suo lavoro, la grande passione col suo cinema di stare sempre dalla parte degli ultimi, la sua straordinaria forza ed energia che ci ha sempre trasmesso e che ci resterà come lascito ed esempio costante. Ti giunga tutto il nostro abbraccio più affettuoso.

Marco Asunis (pres. FICC)

diaridicineclub@gmail.com

Due scatole dimenticate – un viaggio in Vietnam

Film documentario, Italia, colore e bn, 2020, durata 58'30"di Cecilia Mangini e Paolo Pisanelli

"Sono le fotografie che mi ricordano le cose perchè io sto perdendo la memoria. Non mi ricordavo di queste due scatole. E poi le ho prese, le ho aperte, ho cominciato a guardare i provini e c'erano cose di cui non mi ricordavo più e che invece mi sono ritornate perché ... la fotografia recupera il tempo,recupera lo spazio, recupera le sensazioni, recupera tutto."
Cecilia Mangini

Paolo Pisanelli

Ci sono esperienze della vita che è bello ricordare, altre no. Il tema di questo film riguarda un viaggio nel Vietnam del Nord in guerra contro gli Stati Uniti tra il 1965 e il 1966, un viaggio che Cecilia Mangini, la protagonista della storia, fa molta fatica a ricordare, una ferita ancora aperta perché Lino Del Fra e lei avrebbero dovuto girare un film documentario che non è mai stato realizzato. Dopo più di cinquant'anni una piccola grande scoperta di due scatole dimenticate si rivela l'occasione per raccontare quel viaggio in un breve film che recupera lentamente un filo di memoria assemblando parole e immagini dimenticate da tanto tempo. E' una sorta di guerra contro se stessi, tra il dire e il non dire, ricordare e non ricordare.

Nel realizzare il corto Cecilia Mangini ha superato un po' il dolore per quel film non fatto, ha vinto reticenze e amnesie, ha deciso di innescare il recupero delle sue memorie.

Ma solo dopo averlo realizzato ha deciso di riaprire due diari –il suo e quello di Lino Del Fra–, ha avuto la fortuna di ritrovare i dischi e le riviste che erano ancora dispersi in casa sua, tra armadi, librerie e scaffali. Soprattutto è venuto fuori un mucchio di corrispondenza, tra cui la straordinaria lettera a Ho Chi Minh. Così dopo *Le Vietnam sera libre* è stato realizzato *Due scatole dimenticate*, un medio metraggio che racconta tutta l'esperienza vietnamita: entrambi i film fanno parte di un processo reale di narrazione di un viaggio in Vietnam, un film di guerra rispetto ad un passato che a volte si ricorda e a volte si dimentica, un film "da camera" che vuole riconciliarsi con il passato ed è stato ricostruito in tempi diversi, il cortometraggio nell'arco di 4 mesi, il medio metraggio ha richiesto altri 6 mesi. Il cinema documentario/del reale/dell'irreale/non fiction/fiction ovvero il cinema che facciamo ci riserva sempre sorprese e scoperte impossibili da pianificare a tavolino in una sceneggiatura. Passa il tempo, viviamo, filmiamo... alla fine ecco la storia da raccontare, o almeno quello che si ha la capacità di ricordare.

Due scatole dimenticate è un film da camera che racconta di una guerra, della memoria che svanisce, di una sfida contro il tempo che passa .

Due scatole da scarpe piene di negativi fotografici 6x6, dimenticate per più di cinquant'anni in un vecchio scaffale sono state inaspettatamente ritrovate. Nel 1965-66 i registi Lino Del Fra e Cecilia Mangini hanno vissuto per tre mesi nel Vietnam del Nord in guerra contro gli U.S.A. effettuando i sopralluoghi per un film documentario sulla lotta di quel popolo deciso a conquistare l'unità e l'indipendenza.

Paolo Pisanelli e Cecilia Mangini

Vietnam 1965 (foto di Cecilia Mangini)

Dalla frontiera con la Cina fino al confine con il Sud, filo- statunitense e in realtà occupato militarmente dagli americani, Lino e Cecilia hanno esplorato le città, i porti, i paesi, le risaie, i fronti di guerra. Nel tentativo di piegare questa resistenza, al Sud gli americani incendiavano le foreste con il napalm e al Nord avevano iniziato a fare terra bruciata con i bombardamenti a tappeto di giorno in giorno sempre più vicini alla capitale. Per l'assenza di rifugi antiaerei veri e propri Lino e Cecilia sono stati rimpatriati insieme alle tante delegazioni internazionali e a tutti gli stranieri presenti ad Hanoi. Quelle bombe americane hanno colpito anche il loro film che non è stato più realizzato... Durante tutti i sopralluoghi Cecilia Mangini aveva realizzato un grande reportage fotografico, in gran parte ancora inedito.

Quella guerra, quella resistenza, quel popolo in armi rivive attraverso foto, scritti, ricordi e vuoti di memoria

Paolo Pisanelli

Due scatole dimenticate – un viaggio in Vietnam
dedicato a Lino Del Fra
Soggetto e regia: Cecilia Mangini e Paolo Pisanelli -Fotografie (Vietnam 1965-66): Cecilia Mangini

Vietnam 1965 (foto di Cecilia Mangini)

Lipari - Cava di pomice 1954 (foto di Cecilia Mangini)

segue da pag. 1

economica degli esercenti privati) abbiano casa. Queste strutture dovrebbero essere avviate e sostenute con le scuole pubbliche e le università, ma anche con il sostegno concreto delle associazioni nazionali di cultura cinematografica, le quali dovrebbero però confederarsi (perché non avrebbe senso un investimento pubblico disperso in rivoli identitari non più giustificabili se mantenuti a spese del contribuente). I film al cinema sono un baluardo di libertà e pluralismo, perché al di fuori delle sale si rischia la concentrazione produttiva e proprietaria a tutto danno della libertà di espressione e dei diritti del pubblico e della sua emancipazione. La tentazione di approfittare della situazione pandemica per operare un grande passo avanti verso delle grandi, e quindi poche, concentrazioni (oligopolio) delle produzioni e distribuzioni a livello internazionale è confermata da molte dichiarazioni rilasciate a più riprese dai principali manager e proprietari di grosse imprese del settore. Queste dichiarazioni, già messe in pratica dalla Universal e dalla Warner Bros, propongono una finestra molto ridotta (meno di due settimane) tra l'uscita in sala e l'uscita in streaming di un film. In questo modo le sale non sarebbero difese ma sarebbero strumentalizzate in funzione dello sfruttamento dei film da parte dei grandi gruppi industriali, atto che comunque metterebbe in campo tutto il peso degli oligopoli contro la pluralità e l'indipendenza della produzione, e di conseguenza anche contro i diritti del pubblico.

A favore della sala non vanno trascurate tutte le ragioni legate alla qualità della visione, che è tale davvero solo in sala, e che a casa non può che essere solo un valido supporto di approfondimento, di recupero extrema ratio o di supporto retrospettivo alla programmazione delle sale (es: i film precedenti del tale regista adesso nei cinema in prima visione). La visione in streaming è frammentaria, ad esempio le visioni di *The Irish Man* in streaming sono state prevalentemente incomplete, quelle in sala non hanno subito quasi nessun abbandono. È noto e sperimentato su larga scala in tempi di Didattica a Distanza (DAD) che la visione dello schermo domestico provoca danni in un tempo medio di esposizione. Facendo attenzione alle controindicazioni tecnico-fisiche osserviamo come un film in streaming irriti gli occhi molto di più e molto più velocemente di una visione in sala, oltre al formato della cornice che in streaming è forzatamente diverso da quello pensato dall'autore, e ciò riduce fortemente e artificiosamente il piacere della visione, provocando molto presto stanchezza nella fruizione.

La cultura deve essere un bene comune, quindi comunitario

Al di fuori di una sala la comunità e la formazione popolare non riescono ad espletare tutta la loro forza.

Molti critici e intellettuali in questi giorni applaudono alla piattaforma pubblica e alle piattaforme private sostenendo che così la cultura arriverà ovunque. Ma proprio per quanto ho esposto finora in realtà sarebbero dei contenuti selezionati a monte dai pochi che detengono le leve della produzione. Perché non favorire, invece, in ogni centro abitato anche piccolo dei luoghi liberi e indipendenti di fruizione della cultura? La rete internet deve servire a diffondere la cultura come formazione e relazione comunitaria, ma in modo da mantenerne la libertà e il pluralismo nella sua produzione e creazione, non a rarefarne i gestori per moltiplicare i profitti trasformando il pubblico in consumatore.

La cultura, infatti, può essere intesa in tanti modi, e in tanti modi può essere usata, strumentalizzata oppure vissuta. Credo che la comunità popolare, in cui può costituirsi una società matura, sia la realtà democratica più solida per viverla nell'incessante movimento di base per abbattere le disuguaglianze. L'accesso alla conoscenza attraverso le relazioni che una comunità popolare è in grado di mettere in atto è la più alta forma di esistenza sostanziale anche per un individuo, che non perde la sua identità personale in una comunità ma la esalta in quanto contribuente al suo sviluppo costante. Una comunità popolare può essere un'associazione, ma anche una scuola, un centro sociale, una biblioteca popolare, un circolo del cinema. Sono tali perché pubbliche e aperte. Netflix, Disney +, Hbo, Amazon Prime, sono club privati ed esclusivi proprietari delle opere, le quali al di fuori del loro ambito non possono uscire. Queste piattaforme programmano anche alcune altre opere non in esclusiva, ma che noleggiano a condizioni capestro, pratica predatoria tipica della grande distribuzione.

La pandemia in corso, se per tanti aspetti ha sorpreso un sistema sociale già pervaso da disuguaglianze, ha dato lo spunto ad alcuni protagonisti istituzionali e privati per portare avanti progetti che covavano sotto la cenere del pensiero politico, ma che avevano bisogno di un pretesto forte per essere accelerati. La discussione teorica di molti intellettuali nostrani ha accompagnato questi progetti fornendo loro il terreno adatto per essere coltivati. "Il cinema del futuro è lo streaming", "Nulla per il cinema sarà come prima", "Il cinema al cinema era moribondo, adesso è praticamente morto". Queste sono alcune delle frasi che ho ascoltato e letto spesso in questi mesi e che si continuano ad ascoltare e a leggere, funeste e sbagliate come peggio non potrebbero essere.

Tutte le forme d'arte sono comunitarie, e quindi il pubblico è il vero 'proprietario'

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

Perché dal punto di vista economico, al di là delle altre motivazioni, se un film esce prima al cinema -e nei casi delle produzioni più piccole esce solo al cinema- si mantiene vivo e favorisce tutte le forme produttive e quindi espressive, altrimenti si andrebbe verso pericolose concentrazioni antidemocratiche. Infatti non tutti i film arrivano sul web, non è così facile come sembra, anche se oggi è più facile di ieri. Senza l'incasso derivante dalla programmazione in una sala cinematografica non ci sarebbe più la maggior parte dell'incasso di un film. E il valore anche commerciale dell'uscita nelle successive finestre di programmazione o di fruizione è basato su quella uscita e sul suo lancio pubblicitario, ma anche sull'eco sociale e culturale, indipendentemente dal suo esito commerciale. Pochi distributori e produttori hanno rapporti con gli acquirenti dei canali televisivi per poter vendere bene e recuperare costi eventualmente non recuperati dalla sala. Perciò soprattutto i film più piccoli produttivamente e distributivamente, ma in netta maggioranza tra quelli d'essai, hanno solo l'uscita in sala come forma di recupero dei costi di produzione e di distribuzione. Gli incassi derivanti dal web sono poca cosa rispetto alla sala, per tutti i film, ma anche qui per i più piccoli il web rende ancora meno. Netflix e le altre omologhe sono, infatti, dei veri e propri club privati, in cui i film non sono disponibili per tutti, dove tutti e non solo gli affiliati possono accedervi, cioè in sala. Questi colossi *Over The Top* tendono ormai a produrre direttamente e senza la sala il numero di film prodotti e posseduti esclusivamente da loro presto sarebbe superiore ai film indipendenti, fino a rischiare di distruggerli, distruggendo il pluralismo. I film, invece, devono essere a disposizione di tutti, almeno potenzialmente. Così credo sia giusto, per rispettare i diritti del pubblico e la sua formazione ed emancipazione. Cosa rende un film che esce in sala disponibile per tutti se le sale non sono dovunque e non tutte programmano tutti i film? Proprio ciò di cui parlavo all'inizio e che sarebbe incentivabile e ampliabile in dimensioni decisive proprio da investimenti pubblici per cui ora abbiamo delle risorse notevoli.

Le associazioni del pubblico e le organizzazioni popolari sono attori di resistenza attiva contro le concentrazioni produttive e distributive.

Le associazioni del pubblico, ovvero il pubblico che si organizza, sono le comunità popolari nel campo cinematografico, sono delle associazioni che diffondono i film capillarmente e in modo interclassista, provando a contrastare le gerarchie sociali basate sul ceto, cercando di appiattire il dislivello finanziario tra le produzioni che ricadono, con lo stesso differenze, sul terreno del pubblico, soprattutto nelle sue componenti operaie e precarie. E questi dislivelli causano spesso differenze di conoscenza, perché sono la diretta causa delle differenze nell'accesso alla conoscenza. E le associazioni del pubblico hanno la funzione di agire per l'eliminazione, o almeno per la riduzione, di questi dislivelli e di aprire l'accesso alla conoscenza a tutti, senza distinzioni. Ci riescono nella misura in cui riescono a - o sono capaci di - mettere in pratica questa funzione politico-culturale. Questa funzione è però un cardine del cuore della democrazia che vive, e solo con l'attività dal vivo, fatta di incontri fisici, possono puntare a raggiungere il maggior vantaggio sociale possibile.

Le associazioni del pubblico, infatti, non sono delle associazioni di consumatori, che operano per tutelare un interesse economico anche individuale nell'ambito della struttura di mercato consumistica esistente. Non tutti, d'altra parte, hanno gli strumenti tecnici per fruire di un film online o su uno schermo casalingo aggiornato all'ultima tecnologia e sufficientemente grande. Si è visto come già la didattica a distanza abbia evidenziato delle pesanti esclusioni digitali (il cosiddetto "digital divide"). Inoltre, se si portasse avanti lo scellerato disegno di contrarre la disponibilità di film al cinema, non solo verrebbe meno gran parte del terreno delle comunità popolari per svolgere al meglio le loro funzioni di cui parlavo prima ma, alla lunga, le grandi piattaforme-club (Netflix, Disney+, Hbo, Discovery, Amazon Prime, ecc.) potrebbero anche diventare le uniche vere produttrici e distributrici digitali di film. La grande produzione mondiale fungerebbe così anche da grande distribuzione mondiale. La libertà di espressione sarebbe con tutta evidenza sconfitta. La varietà dei prototipi cinematografici, cioè i film, è l'essenza stessa di questa forma d'arte. Solo l'esistenza della distribuzione libera e aperta nelle sale, e nelle strutture pubbliche che proponevo all'inizio se si realizzassero davvero, di cui le associazioni possono servirsi per svolgere le loro funzioni prima descritte, può garantire la resistenza del pubblico e della vita sociale e democratica popolare.

Paolo Minuto

La posta del Dott. Tzira Bella

Scrivete a: Dott. Tzira Bella, C/O Laboratorio Veterinario della Dott.ssa Zira, Planet of the Apes.

Il Dott. Ubaldugo Tzira Bella

Tirano ch'è una meraviglia i profitti delle pompe funebri

Alzano alle stelle. In ginocchio le pompe arzille!

Dott. Tzira Bella

Disperati pompisti e pompiste che pure a stare in ginocchio per svolgere la loro meritoria e insostituibile opera ci sono abituati. É che il protrarsi della pandemia Covid e le misure per contrastarlo, li hanno messi proprio con il culo per terra. E anche qui, mancato guadagno!! Stato, regioni, comuni, tra poco, se continua così, prenderanno misure sempre più restrittive anche i sindaci di quartiere! Alto si leva il grido unanime degli impiegati e impiegate del settore (che in tempi normali, per ovvi motivi, e anche per educazione, diciamolo, non parlano e tanto meno urlano): ci state levando il pane di bocca! Chi ha orecchie per intendere, intenda! Alle loro, di orecchie, lamentano, spesso e volentieri i beneficiari si aggrappano durante la prestazione d'opera. E questo, dicono, non è corretto, denota una certa sfiducia; affermano con orgoglio di lavorare per venire incontro alla clientela, soddisfare appieno le sue esigenze, sono, ribadiscono, professioniste/i che non se ne andranno certo nel bel mezzo del servigio lasciando il cliente con il cerino acceso in mano. Non chiedono la carità a nessuno: il duro lavoro non li ha mai spaventati, anzi sono proprio loro, con passione e dedizione a rendere duro duro il loro lavoro.

Non stiamo facendo più un cazzo! Nel senso letterale della parola! Il pene è il nostro pane. Se ci togliete il pene ci state togliendo il pane. Ma che provvedimento è: *gli addetti alle relazioni pubbliche particolari, non potranno esercitare oltre le ore 18; così come i proprietari e gestori dei bar a quell'ora abbassano le serrande, così loro dovranno cortesemente ri-sollevare i pantaloni al cliente, concluso l'affare dell'affare, ovvero lasciato in sospeso; non sono previste deroghe per motivo alcuno.* Fa' 'na cosa 'e juorne, come si dice a Napoli, oppure, come da noi in Sardegna: una manu lestra, a intru de oi, cottu o non cottu, su fogu d'adi biu! Cunnu 12!! Pesanti le multe ai trasgressori. E si rischia di scivoolare nel penale. In senso giudiziario, intendiamoci! Mettetevi voi, nei panni di chi se li abbassa, i pantaloni, per un attimo di meritato relax: l'impiegato, il pastore, l'edile o il rubicondo contadino, il diacono in incognito, (perché no?), vabbè che ora d'inverno alle 18 è già buio, ma con tantissime persone in giro, che al coprifuoco mancano ancora 4 ore. Non parlo per noi, che la faccia, disponendo il cliente con studiata cura, la nascondiamo agli sguardi indiscreti dei benpensanti. Il nostro settore è in costante crescita, uno dei pochi che ancora tira. Pensateci bene, cari politici e medici scienziati, se crolla, saranno cazzi, risollevarlo!

Vrodolfo &Marlene Chupa Chupa

A proposito di utilizzo improprio di immagini di bambini sofferenti per raccogliere fondi

Quando la pubblicità si trasforma in pornografia della povertà

Su *il manifesto* del 6 gennaio scorso, Vincenzo Vita è intervenuto sul tema sensibile degli effetti tossici riguardo la pubblicità televisiva nel nostro paese, in modo particolare quando questa è indirizzata al pubblico dei bambini. Per altro, egli ci ricorda come rispetto al tema pubblicitario in televisione "nei primi anni novanta volarono gli stracci, e ora non sembra neppure che qualcuno (l'Agcom?) vigili.". Il riferimento esplicito riguardava il massacro e l'interruzione dei film con gli spot pubblicitari. Per suo conto, sempre sul tema della pubblicità televisiva e avendo in parte al centro la condizione dei bambini, Pierpaolo Brovedani interviene con un articolo il giorno dopo, il 7 gennaio, che già dal titolo manifesta una potente denuncia: *Pornografia della povertà: sette motivi per dire NO*. Brovedani lo fa scrivendo sulla rivista culturale online *Volerelaluna*, nella cui presentazione si richiama esplicitamente agli insegnamenti etici di Don Lorenzo Milani, secondo cui il mondo si divideva «in diseredati e oppressi da un lato, privilegiati e oppressori dall'altro». In questo articolo di Brovedani si è sottolineato come, in special modo nel periodo natalizio e di *lockdown*, si sia stati continuamente bombardati in televisione da spot pubblicitari cosiddetti *umanitari*, tesi a "colpire lo spettatore, utilizzando immagini di pietismo e orrore, di persone, in particolare di bambini, in condizioni molto gravi".

Una pratica che ha accomunato una buona parte di associazioni non lucrative, che aveva l'obiettivo di "suscitare nel pubblico sentimenti molto forti per una consistente raccolta fondi". Una presenza pubblicitaria martellante e concorrenziale tra loro, "da *Save the Children* (considerata la più spregiudicata da Brovedani) a *Medici Senza Frontiere*, senza escludere *Emergency* e nemmeno l'istituzionale UNICEF", con l'utilizzazione "spesso (di) immagini che potremmo definire poco etiche e morali" e che studi e analisi di Deborah Small e Nicole Verrocchi dell'Università della Pennsylvania hanno dimostrato essere "particolarmente efficaci nel chiedere e ottenere soldi".

Niente di più e niente di meno che semplici operazioni strumentali finalizzate ad ottenere un utile anche a fin di bene, ma che l'economista anglo-americano Matthew Collin ha definito in modo secco di «pornografia della povertà» o «pornografia dello sviluppo», in quanto associa specificamente "persone di colore, di solito africani poveri e bambini, immagini o descrizioni di persone che soffrono, malnutrite o impotenti. Lo stereotipo della *pornografia della povertà* è il bambino africano con pancia gonfia, lo sguardo fisso verso la telecamera, in attesa di essere salvato".

Su questa premessa abbastanza definita, Pierpaolo Brovedani ci invita a volgere lo sguardo verso queste campagne pubblicitarie con occhi critici e non ingenui, recuperando i principi valoriali della *Carta di Treviso* (un protocollo di intervento approvato nel 1990 dall'Ordine dei Giornalisti, dalla Federazione Nazionale della Stampa Italiana e dal Telefono Azzurro), che afferma che «nel caso di bambini malati, feriti o disabili, occorre porre particolare attenzione nella diffusione delle immagini e delle vicende al fine di evitare che, in nome di un sentimento pietoso, si arrivi ad un sensazionalismo che finisce per divenire sfruttamento della persona».

Il riferimento è abbastanza chiaro e non merita ulteriori specificazioni.

Nel contempo, rispetto ai contenuti pubblicitari di tal natura, Brovedani considera violate perfino le *Linee guida per la Raccolta dei fondi* (maggio 2010) prodotte dall'Agenzia per il Terzo Settore, in cui si afferma che «nei materiali promozionali finalizzati alla raccolta di fondi, le organizzazioni devono [...] evitare l'uso di immagini e testi lesivi della dignità della persona, che potrebbero offendere anche solo una parte dei destinatari, [...] e discriminatori o denigratori in riferimento a razza, sesso, età, religione [...]. Prudenza e attenzione nei casi di utilizzo di immagini forti e potenzialmente scioccanti».

Ma la denuncia, oltre al giudizio sulla dubbia liceità di tali operazioni pubblicitarie, si estende in Brovedani perfino sulla sua effettiva utilità. Al di là delle evidenziazioni delle analisi dell'Università della Pennsylvania, merito e sostanza di tali *battage* pubblicitari non aiuterebbero sostanzialmente ad eliminare i problemi in quei paesi legati alla povertà, "anzi, la *pornografia della povertà* non farebbe altro che rafforzare uno stato di apatia nei paesi occidentali ... in una logica tesa ad ottenere più soldi possibili in una società caratterizzata dal "capitalismo compassionevole".

Per altro in un sistema complessivo in cui tali "campagne consolidano nell'opinione pubblica la convinzione che gli aiuti umanitari abbiano un ruolo centrale nella sopravvivenza del Terzo mondo e quindi che i paesi poveri dipendano proprio da queste sottoscrizioni caritatevoli.".

Cosa ovviamente assolutamente fuorviante che allontana dalla realtà vera e dalle cause di questi mali, dal fatto cioè che, ad esempio, "l'1% della popolazione mondiale possieda il 50% della ricchezza; che le spese militari, oltre a essere un pozzo senza fondo, contribuiscano a morte, devastazione, migrazioni e povertà; al fatto che il saccheggio ambientale provochi desertificazione dei territori e morte per fame.".

Insomma, sarebbero ben altre e ben più profonde le ragioni che dovrebbero spingere l'opinione pubblica contro questi mali e con una diversa presa di coscienza, rivolta soprattutto verso "... una mobilitazione politica contro la guerra, in difesa dell'ambiente e per un'equa redistribuzione della ricchezza.".

Ma per chiudere e tornare al tema più generale riferito alle dinamiche politiche legate ai principi etici della comunicazione, quel che Pierpaolo Brovedani e lo stesso Vincenzo Vita ci hanno voluto suggerire è di tenere sempre vigile il cervello e di non abbandonare mai le capacità critiche in quanto pubblico. In questo senso, il richiamo alla Carta dei Diritti del Pubblico, detta *Carta di Tabor*, approvata dalla Federazione Internazionale dei Circoli del Cinema nel 1987, in quanto consapevole della disumanizzazione progressiva nella comunicazione in campo audiovisivo, appare quanto mai appropriato. Nello specifico l'art. 7, che fotografa bene, perfino nella sua concezione utopistica della difesa dei diritti del pubblico, le questioni già evidenziate:

"Pubblico, autori ed opere non possono essere utilizzati per fini strumentali, siano essi politici, commerciali o altro. Nel caso di strumentalizzazioni, le organizzazioni del pubblico hanno diritto di esigere risarcimenti".

DdC

Quentin Tarantino, ovvero della redenzione postmoderna

Àngel Quintana

Dopo l'esordio col primo film di Quentin Tarantino a Cannes, *Le iene* (Reservoir Dogs, 1992), il critico spagnolo José Luis Guarner ebbe a scrivere: «Ha la forza di superare il Kubrick di *Rapina a mano armata* (The killing, 1956) sul suo stesso terreno. Mi vengono in mente sia Samuel Beckett che una tragedia elisabettiana, i cui meandri inaspettati sono visti con l'immaginazione di un Fuller, con la verve di uno Scorsese.»[1].

Nella dichiarazione di Guarner, scomparso pochi mesi dopo aver scritto questo testo, emergono due brillanti intuizioni che si sono concretizzate nell'opera successiva di Tarantino. La prima ha a che fare con la sua voglia di ricercare l'essenzialità basata su un gioco incentrato sull'attesa e sulla digressione. Nella drammatica struttura di *Le iene* c'è una ricerca e un'affermazione di essenzialità che continua in *Pulp Fiction* (1994) e che prosegue fino a raggiungere il parossismo con *The Hateful Eight* (2015). In tutti questi film il tempo viene dilatato, anche per voler accentuare l'effetto che provoca uno scoppio di violenza o una particolare importante scena.

La seconda intuizione ha a che fare con l'uso del linguaggio quale elemento essenziale che serve ancora a dilatare il tempo. Nel cinema d'azione americano, gli assassini non parlano, agiscono ed eseguono. I personaggi di Tarantino sono esseri perduti nei meandri dell'emarginazione, che rappresentano un mondo senza codici morali dominato dalla corruzione e dal desiderio di vendetta. La particolarità del suo cinema sta nel fatto che i giustizieri parlano, discutono di banalità e articolano una drammaturgia basata sulla parola come sistema per creare controversie, sebbene queste siano quasi sempre incentrate su aspetti superficiali. Pascal Bonitzer, a proposito di *Pulp fiction*, dice: «Il tempo del film non è quello dell'azione ma della discussione: è un tempo libero e senza limiti, perché ogni discussione è infinita. Ciò implica una distribuzione dei fatti esterni in relazione ai canoni della classica sceneggiatura americana.». [2]

In mezzo ad un universo in cui sadismo e violenza non cessano di manifestarsi con tutta la loro crudeltà, la presenza della parola è come un'aspirazione alla vita, come un'affermazione che l'esistenza funziona grazie al linguaggio. Il tempo di Tarantino è un tempo lungo in cui l'essenziale non è la creazione di una suspense basata su ciò che i personaggi ignorano e lo spettatore sa, ma su come l'uso del linguaggio possa distrarre i personaggi e far loro dimenticare i rischi che corrono . Nonostante l'esistenza di queste peculiarità stilistiche proprie e scarsamente evidenziate, il cinema di Tarantino è visto soprattutto come un cinema di commistione tra generi, stili e periodi, come un cinema nato dal cuore della cinefilia che si pone al culmine di un preciso gesto postmoderno[3].

L'etichetta dell'essere postmodernista, nel senso filosofico e culturale del termine, crea una limitazione che impedisce di rendere giustizia alla forza e all'impatto del cinema di Tarantino nel contesto del cinema americano contemporaneo. Tarantino è un regista postmoderno ma va oltre la postmodernità. *Pulp Fiction* avrebbe senso come autentica celebrazione di una cultura pianificata in cui non c'è storia perché siamo alla fine della storia e non c'è linearità nella storia perché essa è finita, come ebbe a dire François Lyotard in riferimento alla crisi delle meta-storie.

"Le iene" (1992)

"Pulp Fiction" (1994)

"Django Unchained" (2012)

"The Hateful Eight" (2015)

Se classifichiamo Tarantino all'interno di coordinate generiche del cinema postmoderno, vedremo che non siamo davanti a un regista come Brian de Palma specializzato nei processi di stilizzazione della riscrittura di un'eredità cinematografica. Nonostante, come ad esempio nella scena di apertura di *Bastardi senza gloria* (Inglorious bastards, 2009) che prende spunto dall'inizio del film *Sentieri selvaggi* di John Ford (The Searchers, 1956), non ci sia la volontà di riscrivere o amplificare la scena.

Egli prende in prestito solo alcune immagini visive, come la composizione dell'arrivo dell'ufficiale tedesco Hans Landa (Crhistoph Walz), che si rifà palesemente all'arrivo di Ethan Edwards (John Wayne) all'inizio del film di Ford. Non è un regista che gioca con una opera cinematografica copiata attraverso un processo di ironico distacco dal pregresso. Né è uno che intende la citazione come puro atto di omaggio verso altri. Il personaggio del capo dei *bastardi* interpretato da Brad Pitt non si rifà al protagonista del film di Enzo G. Castellani che gli è servito da base, ma direttamente all'attore Aldo Ray, protagonista di *The Nacked and the Dead* (1958) di Raoul Walsh. L'uso del nome non è un tributo, ma un gesto di appropriazione per alcune caratteristiche del personaggio del Sergente Croft che Ray ha interpretato in questo film.

La posizione di Tarantino è più complessa delle considerazioni articolate rispetto al credo postmodernista sui modelli della cinefilia, secondo le quali, al tempo di *Pulp Fiction*, Tarantino sarebbe stato un «utilizzatore di immagini degli anni Settanta per gettarle negli anni Novanta come veri e propri coriandoli» [4].

Sembra quasi come se, nel corso della sua carriera cinematografica, Quentin Tarantino avesse voluto dimostrare che la cosa fondamentale non è concepire la creazione di un film come atto realizzativo di qualcosa di "già visto", ma di intendere la creazione come possibilità articolata per la presenza di un'ampia «discarica di mercanzie culturali che si vanno diffondendo fino a perdersi di vista.» [5].

Per Tarantino la questione essenziale non sta più nel come riscrivere il passato, ma per come integrarlo e per come ricreare un'immagine che sopravviva, che passi dall'essere anacronistica all'aiutare, essa, a rivisitare il presente. In tutto il suo cinema, Tarantino tende a riscoprire una parte della storia stessa dimenticata del cinema, che sia quella riferita

segue a pag. successiva

1 *Pascal Bonitzer, "De la distraction". Trafic, n. 13, Invierno 1995. p. 43.*

2 *Pascal Bonitzer, "De la distraction". Trafic, n. 13, Invierno 1995. p. 43.*

3 *M. Keith Booker, Postmodern Hollywood: What's New in a film and why it make us feel so strange. Westport: Praeger Publisher, 2007, p. 47-48.*

4 *Francisco Delgado, Miguel Juan Payan y Jacinto Uceda, Quentin Tarantino. Madrid: Ediciones J. C., 1995. p. 12.*

5 *Francisco Delgado, Miguel Juan Payan y Jacinto Uceda, Quentin Tarantino. Madrid: Ediciones J. C., 1995. p. 12.*

segue da pag. precedente

al genere della *Blaxploitation* come nel caso di *Jackie Brown* (1997), o di quella che fa capo allo Studio Shaw Brothers in cui si mescolò il genere degli spaghetti western con il film *Kill Bill* (2004), o ancora con la riscoperta dello *slasher* delle *muscle car* con il film *A prova di morte* (Death Proof, 2007).

In tutti questi casi, l'idea del regista non è stata altro che partire da riferimenti precisi di un passato marginalizzato dalla cultura ufficiale e che appartenevano alla postmodernità, per stabilire con essi una sorta di contatto con il presente. Le immagini del passato tornano al presente, ma sono integrate nel mondo cinematografico di Tarantino per finire di creare uno stile specifico.

La novità di Tarantino rispetto ad altri registi della postmodernità che hanno esplorato un'idea ristretta di cinema come grande ricettacolo di immagini, sta nel fatto che le immagini del passato funzionano per lui come materiale cinematografico che si inserisce in un genere nel quale la violenza o la crudeltà possono essere spinte al limite, ma che riescono a non eliminare la riflessione sulla necessità di trovare un'autentica dimensione etica in un ambiente in cui la società stessa ha annullato i valori per essere sostituiti da un effimero permanente.

Tarantino inizia la sua carriera mostrando un bagno di sangue, da cui emergono valori in contraddizione con quel che viene poi mostrato. Se analizziamo il film *Le iene* che Guarner ha voluto identificare come grande tragedia elisabettiana, noteremo che nel bel mezzo della grande pozza di sangue che circonda il corpo ferito di Mr. Orange (Tim Roth), il poliziotto infiltrato nella banda dei gangster fa risaltare un forte sentimento di amicizia nei confronti di Mr. White (Harvey Keitel). Sembra quasi come se il valore dell'amicizia in un film d'ambientazione nichilista serva a rafforzare la necessità di recuperare un bisogno che consenta agli esseri umani di sopravvivere in tanto naufragio. *Pulp Fiction* può essere visto come un film che dimostra come la redenzione sia possibile grazie al miracolo della rivelazione. Nella parte conclusiva della storia, Jules Winnfiled (Samuel L. Jackson), che non ha smesso di declamare la parola di Ezechiele, vive un incredibile miracolo quando gli sparano addosso e riesce a uscirne completamente illeso. Dentro il *drive in* parla del senso del miracolo e della necessità di lasciare il regno dei malvagi in cui fino a quel momento aveva vissuto. In quel tempo, quella scena fu interpretata come un ironico abbandono sentimentale del cinico Tarantino. Benché già Pascal Bonitzer ebbe modo di ribadire di considerare quella scena come la manifestazione del caos di un mondo in cui poco importava parlare oppure uccidere, in cui assassini distratti condividevano l'indifferenza sulla crudeltà con il resto del mondo [6]. Il miracolo serve a Jules a rendersi conto che il suo campo era quello della tirannia malvagia.

"Kill Bill: Volume 2" (2004)

"Bastardi senza gloria" (2009)

"C'era una volta a... Hollywood" (2019)

Tarantino non ironizza, cerca la redenzione a partire dalla presenza di una certa umanità.

In *Kill Bill* si può vedere che il cammino verso la redenzione è proiettato verso l'infanzia. La prima scena ci mostra la Sposa (Uma Thurman) che irrompe nella casa di Vernita Green (Vivica A. Fox) pronta ad ucciderla in un impeto di vendetta. Le due donne iniziano a litigare, ma interrompono il litigio quando la figlia di Vernita torna a casa da scuola. È come se questo mondo adulto, spietato e vendicativo, mantenesse ai margini quell'infanzia che deve essere tutelata. Nonostante il patto tacito che stabiliscono tra loro, arriva un momento in cui questo viene rotto. La bambina vede come sua madre viene uccisa. La scena iniziale trova un chiaro riscontro con la scena finale in cui la Sposa incontra sua figlia, BB, scopre i motivi che hanno portato Bill ad agire con violenza e decide di salvare la bambina. L'ultima immagine è una fuga nel futuro, come se la salvezza dell'infanzia consentisse una rottura con la malsana eredità del presente. B.B. è più fortunata della figlia di Vernita Green in quanto può proiettarsi verso un futuro grazie a sua madre che ha lottato per preservare la sua innocenza.

Nei suoi ultimi quattro film, *Bastardi senza gloria*, *Django Unchained* (2012), *The Hateful Eight* e in *C'era una volta a ... Hollywood* (Once upon a time in Hollywood, 2019), l'atto di redenzione non passa attraverso il tentativo di cercare vie di umanizzazione, ma piuttosto nel reinventare la Storia dalla finzione. L'operazione è molto curiosa perché consiste nell'alterare i limiti di ciò che è plausibile, per finire nel dare indizi su ciò che è realmente accaduto. Nei primi tre film, si va da un passato oscuro come il nazismo, alla storia non raccontata della schiavitù negli Stati Uniti fino alle contraddizioni interne del sogno americano dopo la guerra civile nel film *The Hateful Eight*. I generi non nascondono la storia ma la resuscitano per mostrare le tensioni e le contraddizioni di un passato che è lì, influenzando ancora le dinamiche del presente.

In *Bastardi senza gloria*, ad esempio, l'idea della salvezza ha una grande forza politica. Nella Parigi occupata dai nazisti, il cinema gestito da Emanuelle Mimieux / Shosanna Dreyfus (Mélanie Laurent) è uno spazio simbolico. È il cinema per eccellenza. È il grande contenitore di tutte le finzioni cinematografiche, il deposito di tutte le immagini sopravvissute. Il cinema non solo funziona come un deposito, ma raggiunge anche la dimensione utopistica, perché può riscrivere e trasformare ciò che è diventato storia e può anche dare un'altra dimensione alla realtà. Emanuelle/Shosanna attua la vendetta del popolo ebraico contro la barbarie nazista usando lattine di celluloide. Il film diventa l'arma mortale che finisce per uccidere Adolf Hitler e Joseph Goebbels. Tarantino fa trionfare la finzione come un'autentica arma in grado di creare nuovi miti, alterare la storia ma anche aprire un percorso di riflessione sul potere della storia, come invenzione e come mezzo per creare nuove verità. Il boia nazista Hans Landa finirà con la fronte sfregiata. Il gesto ha un chiaro valore simbolico. Il marchio agisce contro l'oblio e la smemoratezza storica. Non possiamo fare a meno di un passato oscuro e dimenticarlo comodamente, dobbiamo provocarlo perché il ricordo persista. Il gesto va oltre i postulati della contemporaneità.

Al di là della storia e del ritratto che si ha della stessa Hollywood, *C'era una volta a Hollywood* è un film eccellente perché riesce a far intravedere una possibile utopia. Cosa accadrebbe se le finzioni fossero capaci di cambiare il destino delle cose, di trasformare il mondo senza che la violenza reale vi faccia irruzione? È possibile separare la crudeltà che fa vedere lo schermo cinematografico dalla crudeltà del mondo? Prendendo come scusa il reale assassinio di Sharon Tate, Quentin Tarantino rivendica questa utopia e ci ricorda che nella fabbrica dei sogni il sangue è vernice rossa, che i corpi martoriati non sono altri che semplici bambole in lattice. Ci ricorda persino che dietro una diva ci sono sempre le sue ombre. Finché si resta bambini e si è capaci di credere a storie che ricordandocele iniziano con "C'era una volta ...", l'illusione della finzione funzionerà sempre come una eccellente catarsi che riesce a realizzare l'utopia.

Àngel Quintana

Traduzione dallo spagnolo di Marco Asunis

6 *Pascal Bonitzer, "De la distraction". Trafic, n. 13, Invierno 1995. p. 43.*

Dialoghi e audiodescrizione nel regno della fantasia

Laura Giordani

Scenografie oltre i limiti della fantasia, effetti speciali da capogiro, personaggi capaci di suscitare nello spettatore la più vasta gamma di emozioni. È proprio vero, il cinema d'animazione non ha nulla da invidiare alla sua controparte in carne e ossa, tanto che persino chi ancora nega alla Musa del cinema il suo legittimo posto nel Parnaso non può rimanere insensibile davanti al piccolo Simba che tenta di svegliare il defunto Mufasa; sarebbe un mostro senza cuore. Ricacciamo nel subconscio questo trauma che ha subito il fanciullo interiore di tutti noi per parlare un poco di questa forma d'arte varia e complessa e delle cure di cui ha bisogno quando è sottoposta all'adattamento dei dialoghi e all'audiodescrizione.

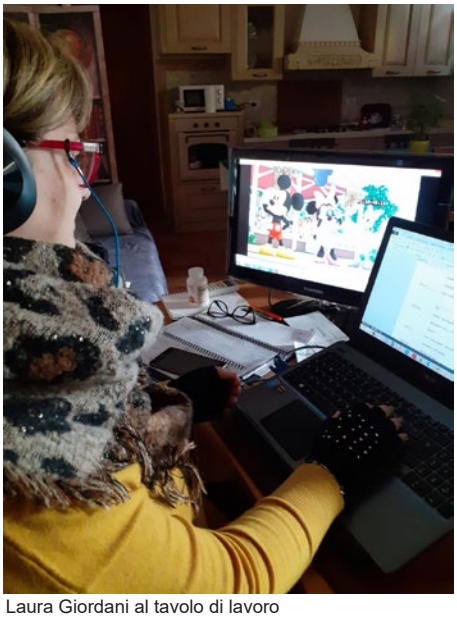
Dopo i primi esperimenti, il cinema di animazione intraprese l'arduo compito di donare nuova vita alle fiabe popolari, estreme testimonianze di una cultura forse già avviata all'oblio tra globalizzazione e moderna irrequietezza. Non esiste un processore tanto potente quanto la fantasia di un bambino, quindi sarebbe un errore dire che il bosco incantato non fu mai così reale, ma le animazioni raccontavano, in un modo mai visto prima, quelle antiche storie ai piccoli e ai loro genitori che magari, loro volta bambini, non avevano potuto ascoltarle dalla voce garrula e avvincente della mamma o da quella profonda e soporifera del babbo. Non c'è da stupirsi che i cosiddetti cartoni animati piacquero, certo, ai pargoli, ma anche agli adulti; e parecchio! Così, col progredire della tecnica, il cartoon ha aumentato il proprio raggio d'azione, non solo estendendosi a un pubblico maturo, ma toccando diversi temi e generi, dalla fantascienza al dramma, dalla commedia all'horror

Disney – Il Re leone e la morte di Mufasa, tra le scene che hanno fatto la storia dei film d'animazione, non può mancare la scomparsa del padre di Simba

"Lilli e il vagabondo" (dialoghi di Laura Giordani)

"La leggenda dei 3 Caballeros" (dialoghi di Laura Giordani)

"La casa di Topolino" (dialoghi di Laura Giordani)



Laura Giordani al tavolo di lavoro

seguendo sempre, e alle volte anticipando, le rappresentazioni della realtà.

I dialoghi e le audiodescrizioni dell'animazione destinata a un pubblico adulto seguono le regole e le linee guida di ogni altro prodotto audiovisivo live action, ma produrre materiale per un pubblico giovane è tutt'altra cosa.

Diceva bene Dino Buzzati: "scrivere per ragazzi è come scrivere per gli adulti, solo più difficile". La scrittura rivolta all'infanzia e alla preadolescenza richiede una forma semplice e chiara perché chi ne fruisce potrebbe non possedere ancora alcune nozioni fondamentali e sicuramente non ha un bagaglio culturale abbastanza pesante; ma si sa, chi viaggia leggero ha più occasioni per godersi l'avventura. Una mente fresca e malleabile è capace di grande attenzione e con estrema avidità assorbe informazioni, corrette o errate che siano. Una forma semplice non è sciatta e men che mai approssimativa; essa è il primo importante traguardo che denota la maturità stilistica di uno scrittore, il coronamento della sua esperienza. Altro che semplice!

Una ulteriore difficoltà, anzi, un vero e proprio scoglio insidioso e acuminato, è la richiesta (specifica nelle linee guida dell'audiodescrizione) di un linguaggio coinvolgente, evocativo, che aiuti il bambino a seguire attivamente la storia evitando distrazioni. Ciò rappresenta una tentazione, irresistibile perché quasi legittimata, per chi tende a lasciarsi trascinare, durante la stesura, da un impulso narrativo inopportuno per quella che deve rimanere, in ogni caso, una descrizione precisa e oggettiva. Occorre uno sviluppato senso della misura e anche questo (non c'è scampo) si ottiene solo con l'esperienza.

L'arte, ossia la tecnica che si fonde al messaggio forte, insegna a chi vuole conoscerla che la strada più difficile è la sola da seguire, ma non si tratta di un sentiero brullo né di una distesa ghiacciata priva di vita; è un frutteto in costante rigoglio che nutre con frutti dolcissimi la civiltà. Un prodotto audiovisivo di buona qualità, in quanto forma d'arte, stimola la fantasia, propone modelli coi quali confrontarsi durante l'età di formazione e fornisce sani spunti per il gioco. Infine, non bisogna mai dimenticare che il pensiero passa dal linguaggio e, oggi, buona parte del linguaggio, passa attraverso gli audiovisivi. Mettendovi mano, si ha l'onore e la responsabilità di lasciare qualcosa nelle menti che verranno; facciamo che sia qualcosa di eccellente!

Laura Giordani

Dedicato al mio piccolo cuore, Gaia. Ci manchi.

We are who we are, l'incerta identità del panta rei nel cinema di Luca Guadagnino

Non si può discendere due volte nel medesimo fiume e non si può toccare due volte una sostanza mortale nel medesimo stato, ma a causa dell'impetuosità e della velocità del mutamento essa si disperde e si raccoglie, viene e va.
Eraclito

Tonino De Pace

Luca Guadagnino, venuto agli onori della cronaca del mondo dello spettacolo dopo la decisa inversione di marcia del suo cinema che, dal momento di riflessione per pochi adepti - avendo il regista cominciato a lavorare almeno dalla fine degli anni '90 - oggi è, invece, divenuto oggetto di una appassionata disputa tra semplici fruitori e incalliti appassionati. I primi restano decisamente disorientati da un cinema che ha come sua principale caratteristica una certa astrattezza antinarrativa, pur restando il racconto il contenuto determinante della struttura attorno alla quale si sviluppano le sue opere. In definitiva quello che manca e che molti cercano è, invece, il colpo di scena, il momento narrativamente eclatante, la scena madre che possa restare ricordo indelebile e traccia e segno della evoluzione drammaturgica. Si cerca insomma di comprendere per quale ragione i suoi film così calati dentro realtà credibili e registri narrativi consueti (per lo più da "interno borghese"), debbano restare a mezz'aria, sospesi in una specie di limbo che non è il reale contingente, ma non è neppure il fantastico.

I secondi, invece, i più accaniti appassionati e quindi maggiormente disponibili all'attenzione verso un cinema che possa mostrare i tratti di una sotterranea sensibilità che non diventa necessariamente generosa e tangibile spettacolarizzazione dotata di una immediata riconoscibilità, restano o attratti o respinti dal manifestarsi della sua poetica, così diversa da ogni usualità contemporanea e che vede tra i suoi padri nobili quel Michelangelo Antonioni che resta, ancora oggi, uno degli autori che meglio ha scandagliato i disagi di una oscura e persistente inquietudine dei suoi personaggi, fondando il suo cinema più sui percorsi e sui paesaggi delle anime che sulla indispensabilità della narrazione come forma necessaria di una diegesi connaturata al cinema. Ma c'è anche – tra gli appassionati - chi rifiuta se non in radice almeno in superficie, i tentativi perfino troppo "borghesi" di un cinema sempre troppo raffinato e privo di una densa sostanza, "accusando" il regista palermitano di corteggiare una laccatura eccessiva delle sue immagini e di immergere tutto in una estetizzazione un po' fine a se stessa. Queste critiche guardano al suo cinema come ad un quasi superfluo esercizio di stile, di un manierismo a tratti insopportabile, nonostante gli vengano riconosciute le qualità registiche e il valore dei contenuti.

È un po' tutto vero, come al solito e come diceva il saggio Manzoni, la verità non è qualcosa che si può tagliare a metà con un coltello seguendo una linea netta. Il problema, piuttosto è quello di scegliere, di riflettere sui temi che i film di Luca Guadagnino ci propongono. Si tratta di un bel bagaglio di argomenti sui quali ragionare, sia quelli messi in campo dai suoi detrattori e soprattutto quelli offerti dai suoi estimatori. Tra questi ultimi, lo diciamo per onestà intellettuale e per orientare i benevoli "quattro lettori", annoveriamo anche il nostro nome, affascinati sicuramente da un cinema che restituisce non solo il piacere di una visione sganciata da ogni invadente eccesso di narrazione e di eventi, diretta piuttosto a lavorare intensamente e con strumenti del tutto originali (uno di questi è l'uso del paesaggio, un po' alla Antonioni che torna a rifarsi vivo) su una intimizzazione della messa in

scena e, più in generale, dell'intero plot. Una operazione davvero complessa questa con la quale Guadagnino sa trasformare in racconto gli stati dell'anima dei suoi personaggi, sa farne sommesso e appassionato spettacolo vivente, sa restituire intima verità ad un racconto di fantasia facendone altro dalla realtà con una precisa adesione alle coordinate di un reale interiore, piuttosto che esteriore e visibile. Il cinema di Guadagnino ricostruisce davvero i paesaggi spirituali dei suoi personaggi nel progredire di una narrazione apparentemente piatta, ma intimamente piena di reali fremiti che esprimono il definirsi dell'identità. In questo lavoro accurato e costante ci si accorge che nelle sue immagini si annida, con rinnovata forza ed efficacia l'impareggiabile lezione del citato maestro ferrarese il cui cinema, fatto di astrattezze leggere a volte quanto le anime dentro le quali sapeva entrare, ci ha offerto momenti di sublime piacere dello sguardo, facendoci scoprire ancora una volta un'ennesima funzione di questo meraviglioso mezzo, che resta sempre a metà tra un dispositivo fotografico che impressiona la realtà e un endoscopio che scruta il nostro panorama interiore occultato da una materialità che proprio il cinema e l'immagine sanno sciogliere e sanno mostrare all'occhio curioso (o che vuole essere curioso) dello spettatore.

Il cinema di Luca Guadagnino con la sua carica di intimismo malcelato e attiva inazione come forma estrema di un reale che si manifesta nel suo semplice scorrere, sembra volere tradurre nelle sue sequenze con quella speciale caratteristica di una estetica naturalmente meditativa - come gli sguardi in macchina, i pensosi e mai artefatti primissimi piani, i toni di un colore dimesso e quasi conforme ad una tonalità esclusiva - il senso del famoso aforisma che si esprime in quell'infinito mondo che si apre pronunciando il decisivo *panta rei*. *Chiamami con il tuo nome* e la serie Tv *We are who we are*, prodotta dalla HBO, che in questi anni hanno significato le punte più alte di una qualità indiscutibile delle sue produzioni, sono i due lavori dell'autore che ci sembrano stiano in quella continuità artistica e in quella contiguità di pensiero tanto da diventare quasi indissolubili, diventando davvero complicato parlare del film senza fare riferimento alla serie TV e viceversa. Oggi a lavori conclusi possiamo farlo e ciò che segue li ricomprende, li assimila quasi confondendoli.

Luca Guadagnino sa lavorare nello stesso solco con lo spirito artistico di un autore moderno che conosce la tradizione, avendola assimilata nel rispetto di una cultura europea letteraria e cinematografica che ha esaltato lo studio psicologico dei personaggi, senza trascurare l'evoluzione di un filo narrativo che piuttosto che sopravanzare l'attenzione, si metta a disposizione di questa ricerca interiore che diventa la vera traccia narrativa. Gli esempi sono innumerevoli, ma ci piace pensare in questo momento a due testi pilastro di una cultura europea che ha valorizzato questo modo di raccontare l'umano: *La Ricerca* di Marcel Proust e *La montagna incantata* di Thomas Mann, ma si potrebbero citare Kafka, Musil e Joyce. È in quest'area di pensiero e di pratica artistica che va collocato ogni tentativo filmico di Guadagnino, piaccia o meno il suo cinema, divertano o meno i suoi film. Ne sono prova sia *Chiamami con il tuo nome*, rispetto al quale abbiamo provato ad approfondire i temi sul numero 59 di **Diari di Cineclub**, sia la serie TV citata, che è stata scritta dallo stesso Guadagnino, con la collaborazione di Paolo Giordano e Francesca Manieri.

Ambientata in una base militare americana di Chioggia, ospitata nella immaginaria caserma Pialati, è la storia di Fraser figlio di Sarah, colonnello dell'esercito e comandante della base sul territorio italiano. Sarah è moglie di Maggie anche lei militare. L'arrivo del fragile, ma determinato Fraser nella comunità di giovani ragazzi americani, tutti alle soglie di una incipiente maturità dopo gli anni dell'adolescenza,

segue pag. successiva

segue da pag. precedente

costituirà una novità nel gruppo dei giovani. Ma soprattutto rivelerà la curiosità della misteriosa Caitlin, figlia di un ufficiale e di una nigeriana trapiantata in America, insoddisfatta da una vita dalla quale si aspettava ben altro. Fraser e Caitlin, portano con sè i segni di una benefica ambiguità sessuale. Tutto è soffuso dentro una discontinuità che accompagna le loro vite da nuovi nomadi. Il racconto della costruzione della loro profonda amicizia, nata da una iniziale repulsione di lei nei confronti di Fraser, si trasforma in una progressiva ed esclusiva appartenenza reciproca che mette in mostra le profonde e comuni radici della ricerca della loro identità. Tutto questo diventa il tema dominante dei sei episodi della serie. L'educazione sentimentale, la definizione progressiva delle identità dei due giovani e la malinconia della crescita come sguardo perso verso un futuro incerto che relega una certa felicità della scoperta all'adolescenza, restano i temi dominanti dell'eccellente, originale e del tutto inusuale e quindi coraggioso, lavoro televisivo di Luca Guadagnino e degli altri due sceneggiatori. Il cinema di questi anni, il suo montaggio estremo, le sue peripezie acrobatiche, le sue trame complicate e articolate nelle quali la sovrapposizione dei generi porta ad una benefica commistione di successive stratificazioni, tutte caratteristiche che diventano perfino piacevoli da vedere, ci hanno però anche disabituato ad una specie di contemplazione di quella che potremmo definire una agitata calma piatta o meglio una apparente calma piatta. Sotto il mare liscio come l'olio si agita una vita inquieta e piena di sorprese pronte a venire a galla e diventare materia scottante e vita vera.

Così *We are who we a*re si presenta. È già il titolo a ridefinire i confini inspiegabili di una condizione, a negare qualsiasi ipotetica spiegazione, a spiegarci con la sua evidente, ma altrettanto manifestamente chiara tautologia di quel *Noi siamo ciò che siamo*, che siamo di fronte a qualcosa che non può essere spiegato perché appartiene ad una condizione naturale, ad un qualcosa che ancora non ha forma e non ha identità, o meglio ce l'ha ma non è definitiva. Non è ancora farfalla, ma non è neppure bruco, è qualcosa *in fieri* che si sta trasformando è quel è che è senza una precisa identità. È proprio questo il tema centrale del cinema di Guadagnino, quello di una identità in definizione, quello di Elio in *Chiamami con il tuo nome* – per inciso altro bellissimo titolo che sovrappone nella sua locuzione le identità dei due protagonisti in quell'(in)espresso desiderio di appartenenza – quello di Fraser, nevrotico e anch'egli beneficamente ambiguo in quella sua sessualità indefinita che ricerca nel verso poetico dei suoi autori lo specchio della sua condizione di figlio di due mamme, di Caitlin che vive in un esile corpo femminile, la sua sessualità volitiva e maschia dedita alla boxe e ai lavori da "maschio" e così preoccupata di avere le tette troppo grosse. Fraser e Catlin sono due straordinari personaggi, due calamite dai poli opposti che trovano in questa loro vigorosa fragilità, lo stato di una grazia irripetibile. La loro storia che è fatta di vera corrispondenza d'amorosi sensi, così diversa e frastagliata, si consuma in un rincorrersi continuo, in un laborioso ricercarsi, che, pur dopo l'iniziale rifiuto, diventa lo strumento di ricerca di questa progressiva definizione in un luogo lontano e remoto come quello di una Chioggia intravista, di un terracqueo luogo che rimanda ad un'altra ambiguità naturale e

imprescindibile per i temi di Guadagnino.

Guadagnino, come dicevamo ha saputo metabolizzare con la pazienza dell'attento discente la lezione di Antonioni e nel suo cinema non sono mai casuali e frettolose le scelte delle location come luoghi dentro le quali fare crescere le anime dei suoi personaggi. Non lo è l'anomala scelta di questa base dell'esercito americano, dentro il quale, come in ogni consesso militare vige la regola non scritta di un machismo indispensabile alla sopravvivenza alle ferree regole militari fondate su una gerarchia che prevede come requisito quello di una implicita superiore forza fisica e mentale. Eppure la base americana è comandata da una donna che è per di più dichiaratamente lesbica e vive la sua diversità sessuale alla luce

del sole e mai il tema della sua omosessualità diventa terreno di scontro o tema controverso all'interno dello sviluppo narrativo. Segno, questo, di quella proficua ambiguità sincera e geneticamente diretta a lavorare su una diversa identità dei personaggi. In un lavoro di transizione, in quella trans-diversità, come processo in corso di una più complessiva tensione verso qualcosa che deve ancora trovare una propria forma naturale, un proprio posto nel vasto universo della biodiversità.

E sempre in tema di ambientazioni, ma questa volta assimilate al riflesso che l'ambiente naturale ha sui protagonisti, neppure queste appaiono casuali. Così come non lo era la provincia cremonese con i tratti anni '80 di *Chiamami con il tuo nome*, non lo è assolutamente l'ambigua terra che si stende ai confini di Venezia in quella specie di confusione nella quale la terra sa diventare acqua e l'acqua elegantemente si fa terra in una osmosi di elementi che diventa brodo di coltura di un'ambiguità che sembra trovare proprio nel farsi del nostro pianeta il suo primo segno di crescita, di mutazione e di proiezione verso qualcosa che non è ciò che vorremmo, ma è solo ciò che è.

Ecco il *panta rei* di Guadagnino, di Giordano e Manieri, uno scorrere quasi eracliteo in cui il fluire della vita, di quel fuoco interiore che la anima, diventa vero e proprio processo vivente, vera forma vitale che diventa mutazione. In questo sta la vita, in questa transizione da bruco a farfalla, in quegli stati intermedi in cui non si è né l'uno, né l'altro, ma ci si prepara a diventare qualcos'altro ancora. Guadagnino si è preso in carico di raccontare la mutazione, la vita dentro la mutazione, che diventa contemplazione di una bellezza segreta quella inseguita da Fraser, quella voluta da Elio, quella desiderata da Catlin.

In questa osservazione lineare, che tale resta anche quando le interruzioni narrative sembrano interromperne il flusso teso e sotterraneo, ma sempre volto a stratificare il flusso del divenire, Guadagnino cattura il perpetuo fluire delle mutazioni dei suoi personaggi, di Fraser e Caitlin soprattutto, ma anche dei loro amici, la comitiva di giovani che vivono le stesse ansie e le stesse dolorose mutazioni che si dirigono a descrivere una identità ancora incerta, ma fermata nell'attimo stesso della sua immagine impressa sulla pellicola. È quello in cui Guadagnino ci obbliga a credere, a questa (im)mutabile identità, in questa (in) certezza progressiva sul cui altrettanto crescente equilibrio si muovono le azioni di questi giovani protagonisti, non importa se benestanti e nevrotici, importa la loro crescita, il loro processo identitario.

We are who we are diventa così forse il lavoro più ambizioso e complesso del regista palermitano, la cui difficile prova è quella di affrancarsi dalla narrazione per una antinarratività del tutto originale, che trae dalla tradizione del nostro cinema non i modi, né le forme della messa in scena, quanto, piuttosto, i tratti originari di una genetica che evidentemente gli appartiene, collocandolo al momento tra gli autori più interessanti del nostro cinema di ricerca, a proposito delle nuove vie da trovare per un cinema italiano che da troppe parti forse, a volte ingenerosamente, si definisce asfittico e senza idee. Luca Guadagnino, ma non solo lui, è la prova di una ricerca felice e di consistenza e forse, se il tempo lo concede potremmo guardare il cielo per vedere non una rondine, ma uno stormo che vola verso altre mete ancora invisibili all'orizzonte.

Tonino De Pace

Turi Ferro, fra Teatro, Cinema e Televisione

Ricordo dell'eclettico e versatile attore siciliano, di cui è ricorso a gennaio il centenario della nascita

Nino Genovese

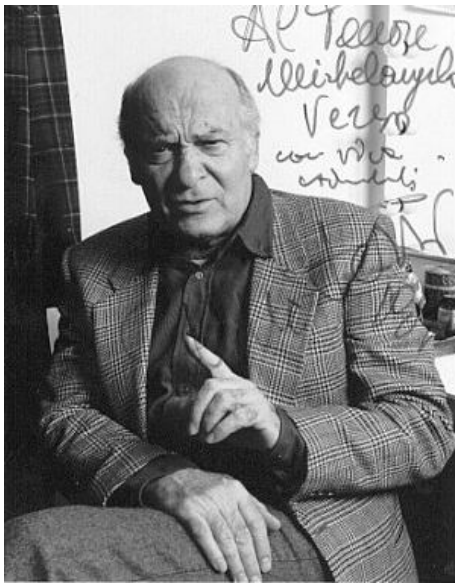
«*Il segreto della mia arte è lavorare, amare la propria lingua con la stessa energia di Bruce Springsteen, amare il Teatro come la famiglia*»: così ha avuto occasione di affermare Turi Ferro; e -indubbiamente - la professionalità e serietà nel lavoro, l'amore per la sua lingua e la sua terra di Sicilia, oltre che l'amore quasi "viscerale" per il teatro, sono gli elementi fondamentali che hanno caratterizzato tutta la sua carriera e la sua stessa vita, contribuendo a farci comprendere meglio la personalità di questo illustre artista, di cui nel mese di gennaio è ricorso il centenario della nascita, avvenuta a Catania nel 1921; ma quando, per la precisione? Alcune fonti riportano il 21 gennaio, e così risulta nei documenti ufficiali; ma altri sostengono che la vera data sarebbe il 10 gennaio, ed altri ancora intorno alla fine di dicembre; poi - vuoi per un errore di trascrizione dell'Ufficio anagrafico del Comune di Catania, vuoi perché allora era abbastanza usuale denunciare la nascita di un figlio anche diverso tempo dopo l'avvenimento - la data "ufficiale" sarebbe risultata quella del 21 gennaio.

E si tratta di un mese in cui ricorrono altri importanti anniversari: 30 anni dalla morte di Renato Rascel (2 gennaio); 160 anni dalla nascita dello scrittore Federico De Roberto (16 gennaio); 100 anni dalla nascita del grande tenore ed attore italo-americano Mario Lanza (31 gennaio); e cent'anni avrebbe compiuto l'8 gennaio anche Leonardo Sciascia, di cui il coetaneo e conterraneo Turi Ferro ha messo in scena importanti e significative opere, come *Gli Zii di Sicilia*, *Candido*, *La Corda Pazza*, *Le Parrocchie di Regalpetra*, *Nero su Nero*, *Il Giorno della Civetta*, *Il Contesto*, *Todo Modo*, *Porte Aperte* ed altri famosi romanzi.

Nato a Catania, dunque, il 21 (o il 10) gennaio del 1921, Turi (all'anagrafe Salvatore) Ferro, fin da piccolo vuole seguire le orme del padre Guglielmo, attore dilettante, che non lo invoglia in questa sua aspirazione, ma - vedendo la genuinità e sincerità del suo interesse - neanche l'ostacola...

Così, si esibisce in vari Teatrini Salesiani della sua città e debutta nella Compagnia Teatrale "Brigata d'Arte di Catania", conseguendo, nel contempo, il Diploma Magistrale; ma decide di abbandonare gli studi per continuare sulla strada del teatro, che costituisce la sua vera passione: ed eccolo, nel 1948, in alcuni spettacoli di livello professionale, insieme con la compagna d'arte e di vita Ida Carrara (che diventerà sua moglie nel 1951), con cui recita anche nella "Compagnia Rosso di San Secondo" di Roma; negli anni Cinquanta interpreta varie opere di Luigi Pirandello, iniziando con il ruolo del mago Cotrone ne *I Giganti della Montagna* (messa in scena da Giorgio Strehler già nel 1947); nel 1957, sempre con la moglie, crea l'"Ente Teatrale Sicilia", raccogliendo i principali attori teatrali regionali, come Michele Abruzzo, Rosina Anselmi e Umberto Spadaro, ma senza riuscire a coinvolgere anche Salvo Randone; con essi, fonda la "Compagnia Stabile del Teatro di Catania" (nota con il nome di "Teatro Stabile" di Catania, tutt'ora esistente), con cui mette in scena *Il Fu Mattia Pascal*, *Liolà*, *Uno Nessuno Centomila*, *Questa sera si recita a soggetto*, *Come Tu Mi Vuoi*, *Pensaci Giacomino*, *Così è (se vi pare)*, *Sei Personaggi in cerca d'Autore* e numerose novelle del prediletto Luigi Pirandello.

L'amore per la sua terra e per i grandi artisti che le hanno dato lustro è dimostrato dal fatto che Ferro - oltre a Pirandello e Sciascia - porta sulla scena anche Giovanni Verga con *I Malavoglia*, *Mastro Don Gesualdo* e le *Novelle Rusticane*; Vitaliano Brancati con *Don Giovanni in Sicilia*, *Il Bell'Antonio* e *La Governante*; Luigi Capuana con *Malìa*; Nino Martoglio con *L'Aria del Continente*; nel 1962, al "Festival dei Due Mondi" di Spoleto, si cimenta con Beniamino Joppolo (siciliano di Patti, prov. di Messina) nella *pièce* teatrale *I Carabinieri* (da cui, l'anno seguente, Jean-Luc Godard trae la propria versione cinematografica); e - successivamente, nel 2001 - è il protagonista de *La Cattura* di Andrea Camilleri, che costituisce la sua ultima apparizione.



Ma non vi sono solo "siciliani" nel suo "repertorio": infatti, ad esempio, nel 1965, viene chiamato da Luigi Squarzina per interpretare *La Grande Speranza* di Carlo Marcello Rietmann; nel 1987 è *Il Sindaco del Rione Sanità* di Eduardo De Filippo; e - naturalmente - non disdegna il repertorio "classico", tra cui non può certo mancare William Shakespeare, di cui, nel 1997, recita *La Tempesta*, diretta per lo "Stabile" di Catania dal figlio Guglielmo, dando vita al personaggio di Prospero: e *L'Ultimo Prospero* (2019) è anche il titolo del documentario del messinese Daniele Gonciaruk, che - attraverso

segue a pag. successiva

"Malizia" (1973) di Salvatore Samperi, interpretato da Laura Antonelli e Turi Ferro (Ignazio La Brocca) girato ad Acireale

segue da pag. precedente

ricordi e testimonianze - ripercorre la vita, l'arte e i segreti del grande attore.

In Televisione, numerosi sono gli sceneggiati di cui è interprete: per non citarne che qualcuno, da *Mastro Don Gesualdo* (1964) a *I Racconti del Maresciallo* (1968) di Mario Soldati; da *Il Segreto di Luca* (1969) di Ignazio Silone a *E non se ne vogliono andare* (1988), con il *sequel* dal titolo *E poi se ne vanno?* (1989), di Giorgio Capitani; così come ancora più numerose sono le rappresentazioni teatrali messe appositamente in scena per la Rai.

Ed il Cinema? Ecco il *punctum dolens*, non tanto perché il mondo cinematografico non si sia accorto di un grande attore come Turi Ferro e non l'abbia coinvolto in varie occasioni, quanto perché, forse, non ha trovato il regista capace di mettere a frutto le sue camaleontiche qualità, le sue doti interpretative, il suo istrionismo; e lo stesso Ferro lo considerava sicuramente inferiore al Teatro, tanto che ebbe a dire che, in fin dei conti, «il cinema si fa per i soldini», cioè per fargli avere quei riscontri economici di gran lunga superiori a quelli che potevano assicurargli le recite teatrali.

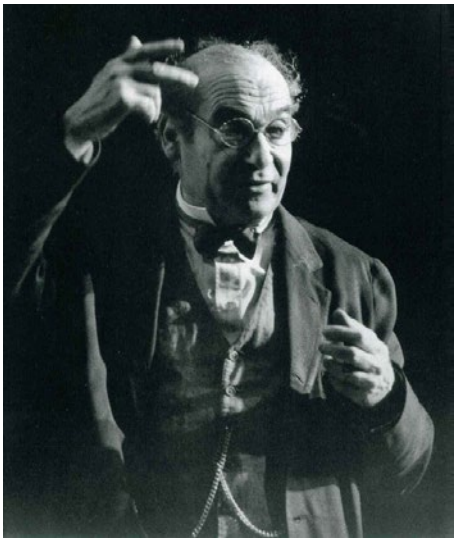
Certo, sarebbe stato un ottimo Salvatore Carnevale in *Un Uomo da bruciare*, diretto nel 1962, dai fratelli Taviani (insieme con Valentino Orsini), che, incantati dalla sua splendida ed esuberante *performance* in *Liolà* di Pirandello, portata in *tournée* nel 1958, durante una di queste recite andarono a trovarlo nel camerino per proporgli di interpretare il ruolo del sindacalista siciliano ucciso dalla mafia; ma, accorgendosi che Ferro, sebbene sul palcoscenico portasse un parrucchino, in realtà era calvo, alla fine optarono per Gian Maria Volontè, non rinunciando, però, alla sua presenza nel loro film d'esordio, affidandogli un altro ruolo di rilievo (quello del capomafia Don Vincenzo); poi, a distanza di alcuni decenni, nel 1998, gli stessi fratelli Taviani, continuando a seguirlo ed apprezzarlo, ne fecero il protagonista (il dottor Ballarò) del secondo episodio (*Due sequestri*) del loro *Tu Ridi*, tratto dalle *Novelle* di Luigi Pirandello.

E, certamente, sarebbe stato un grande Principe di Salina ne *Il Gattopardo*, se Luchino Visconti lo avesse scelto - come si ipotizzava - per quel ruolo, poi andato a Burt Lancaster (anche lui bravissimo, ma, forse, meno "credibile" come siciliano), e che Ferro ha interpretato mirabilmente in ambito teatrale.

Ed ancora sarebbe stato un formidabile Mastro Geppetto, se la morte non gli avesse impedito di partecipare al *Pinocchio* realizzato da Roberto Benigni nel 2002; infatti, Turi Ferro scompare, a Sant'Agata Li Battiati (Catania), l'11 maggio 2001, all'età di 80 anni.

Tuttavia, sono oltre trenta i film da lui interpretati; in alcuni ha dei piccoli ruoli; in altri è comprimario; in altri ancora è il protagonista; e vi sono anche film importanti, in cui ha occasione di recitare accanto ad affermati attori cinematografici, diretti da noti registi, tra cui Antonio Pietrangeli (*Io la conoscevo bene*, 1965); Lina Wertmüller (*Rita la zanzara*, 1966 - *Non stuzzicate la zanzara*, 1967 - *Mimì metallurgico ferito nell'onore*, 1972 - *Fatto di sangue fra due uomini per causa di una vedova...*, 1978); Giovanni Grimaldi (*Un Caso di coscienza*, 1970 - *La Governante*, 1974); Salvatore Samperi (*Malizia*, 1973 - *Ernesto*, 1978 - *Malizia 2000*, 1991); Damiano Damiani (*L'Istruttoria è chiusa: Dimentichi*, 1971); Mauro Bolognini (*Imputazione di Omicidio per uno Studente* - 1972); Florestano Vancini (*La Violenza: Quinto potere*, 1972); Paolo Cavara (*Il Lumacone*, 1974 - *Virilità*, 1974); Sergio Nasca (*Vergine, e di Nome Maria*, 1975 - *Stato Interessante*, 1977 - *La Posta in Gioco*, 1988); Tonino Cervi (*Il Turno*, 1988); e tanti altri.

In *Malizia* (divenuto ormai un *cult-movie*, simbolo stesso della commedia erotica degli anni Settanta), ha un ruolo da protagonista: quello del vedovo che spasima per la bella cameriera (Laura Antonelli), che vuole sposare, entrando involontariamente in competizione con il figlio quattordicenne Nino (Alessandro Momo, morto a soli 17 anni qualche anno dopo), le cui pulsioni erotiche e gli impulsi ormonali dell'età adolescenziale sono accentuati e quasi "esasperati" dalla sensualità e dall'erotismo della procace ragazza; e protagonista è anche nel *sequel* (da dimenticare!) *Malizia 2000* (1991), e nei due film di Paolo Cavara risalenti al 1974.



"Il berretto a sonagli", di Luigi Pirandello, Tuti Ferro in Ciampa, personaggio che è stato uno dei suoi cavalli di battaglia

"Fatto di sangue fra due uomini per causa di una vedova. Si sospettano moventi politici" regia di Lina Wertmüller (1978), Turi Ferro è Vito Acicatena

Turi Ferro con lo scenografo Giuliano Tullio sul set dello sceneggiato Rai "Il segreto di Luca" (1969) di Ignazio Silone

Ora, per onorare il centenario della nascita del grande attore catanese, la sua città e il Teatro Stabile - in collaborazione con la Regione Siciliana, l'Università di Catania (Dipartimento di "Scienze Umanistiche"), la Fondazione "Turi Ferro", la Fondazione "Domenico Sanfilippo Editore", l'Istituto di Storia dello Spettacolo Siciliano (presieduto da Sarah Zappulla Muscarà ed Enzo Zappulla) ed altre organizzazioni - hanno dato vita al progetto *Turi Ferro, un Artista Siciliano. Celebrazioni nei 100 anni dalla Nascita*, che - nei primi cinque mesi del 2021 (vale a dire nel periodo racchiuso tra la ricorrenza della nascita e quella della morte) - srotola un calendario fitto di una serie di bellissime iniziative (mostre, spettacoli, seminari, pubblicazioni, documentari), volte alla valorizzazione della figura umana ed artistica dell'attore: una grande Mostra (con una parte espositiva ed una interattiva), dal titolo *Turi Ferro - Il Magistero dell'Arte*, allestita presso la Biblioteca Civica "Ursino-Recupero", al Castello Ursino; un'altra Mostra, al Teatro Verga, dal titolo *Turi Ferro e il Teatro Stabile. Storia di un Amore*, curata da Sarah Zappulla Muscarà ed Enzo Zappulla; a febbraio sono previsti il Seminario *Il Gigante e il Capocomico: Tutte le Maschere di Turi Ferro* e la presentazione del libro *Turi Ferro. Catania per palcoscenico*, a cura della Fondazione "Domenico Sanfilippo"; ad aprile, sempre per lo Stabile, è in programma lo spettacolo *Servo di Scena* diretto dal figlio Guglielmo Ferro, in occasione del quale egli terrà una lezione aperta, *Il Dubbio per una Perfezione Impossibile*, che, partendo da un copione originale inedito del padre, ne racconterà il modo in cui affrontava il testo e il lavoro teatrale; infine, a maggio la proiezione del già citato documentario di Daniele Gonciaruk *L'Ultimo Prospero*; e tante altre iniziative, purtroppo, inevitabilmente ridotte, ridimensionate e quasi "mortificate", fortemente "condizionate" come sono dalle perduranti restrizioni determinate dalla terribile pandemia del Covid 19, che sta modificando le nostre stesse esistenze; ma esse - come ha dichiarato Laura Sicignano, direttrice del Teatro Stabile - si prefiggono, in ogni caso, di evidenziare come Turi Ferro costituisca «l'esempio di un percorso artistico ed esistenziale vivo oggi più che mai, nel momento in cui dovremo inventare nuove soluzioni che rimettano al centro la cultura».

Nino Genovese

George Clooney riprova a fare cinema: Midnight Sky

Giacomo Napoli

Midnight Sky, un film recentissimo apparso su Netflix dall'11 dicembre del 2020, è il nuovo tentativo del vecchio George Clooney di portare al grande pubblico un grande cinema. Tentativo riuscito? In parte sì, in parte decisamente no, vediamolo insieme. Si tratta di una lunga pellicola di fantascienza classica, lunga non tanto per l'effettiva durata in minuti ma in quanto lentissima e meditabonda all'inverosimile, che prende le mosse da capolavori del genere come *2001: odissea nello spazio* e *Solaris*, giusto per citarne un paio e che tenta di innestarsi sulla maestosa scia di altri lavori come *Interstellar* e *Ad Astra*, rimanendo però molto indietro e inciampando tristemente in vari punti.

Il difetto principale del regista Clooney non risiede né nella tecnica né nella direzione degli attori ma piuttosto nello zoppicante tentativo di emulare i grandi maestri finendo per ricopiarli a tratti e per riempire le parti "non copiabili" con incerti vaneggiamenti introspettivi che, lungi dall'essere fasulli, sono però espressi in maniera inconcludente e un po' infantile, manierata. Il nostro George, che personalmente ho sempre trovato un attore brillante e un uomo simpatico, pur avendo a disposizione una produzione miliardaria e dei mezzi impressionanti, non vuole accontentarsi di creare un ottimo prodotto tecnico (come ad esempio *Gravity*) ma insiste nel voler trasformare lo sfarzo produttivo in un'opera che passi alla storia del cinema come intimista e filosoficamente all'avanguardia. E in questo fallisce miseramente, sia per mancanza dell'enorme talento necessario, sia perché non si può pretendere di trasformare un romanzo di appendice come *La distanza tra le stelle* di Lily Brooks-Dalton dal quale è stata tratta la trama in una sorta di *Divina Commedia* del cinema, a meno che appunto non si sia Kubrick, Antonioni o Tarkovsky, e George Clooney non è nessuno dei tre. La trama è a tratti intrigante ma spesso si risolve in una lineare riproposizione dei cliché del viaggio spaziale, come le piogge di meteoriti; la scenografia, maestosa e impressionante grazie all'impeccabile utilizzo di una potente CGI, ci propone un fondale iridescente e sfarzoso sul quale si muovono fiaccamente pochi caratteri umani molto stereotipati e nemmeno divertenti. Montaggio, fotografia, inquadrature, questi sono i veri punti a favore dell'opera (notevoli e bellissimi i numerosi campi lunghi utilizzati da Clooney, altrettanto suggestivi i piani americani sapientemente inseriti), ma non bastano ovviamente a creare un capolavoro, bensì un film godibile, che si lascia guardare nonostante le due lunghe ore di montato ma che non spicca mai il volo verso livelli di metacinema superiori, tranne negli ultimissimi dieci minuti in cui il tanto atteso plot-twist avviene e regala allo spettatore insonnolito un piccolo moto di commozione. Ma è troppo tardi per rivalutare l'intero film! Gli attori, ben diretti ma male assortiti nelle parti strette, cercano di fare del loro meglio ma non convincono mai fino in fondo; l'unico attore convincente è Clooney stesso, nella parte meditabonda del dottor Augustine Lofthouse il quale, malato terminale e intrinsecamente fallito sia come uomo che come scienziato, tenta in ogni modo di proteggere la missione interplanetaria che lui stesso creò per ragioni che travalicano la deontologia professionale. Costretto a lasciarsi morire in una piccola base artica in compagnia di una misteriosa ragazzina, cercherà in ogni modo di impedire il rientro dell'astronave dal suo viaggio di scoperta di una nuova Terra: la missione infatti è riuscita alla perfezione, la nuova casa è abitabile ma è il nostro pianeta a non esserlo più, a causa di un non meglio specificato cataclisma o incidente globale improvviso che ha costretto i sopravvissuti a rifugiarsi sottoterra aspettando la fine inevitabile. Citando numerosi film di genere, dall'intelligentissimo *Life* al fracassone *Cloverfield Paradox*, il regista tenta di dare uno spessore sempre maggiore al suo film che però risulta sempre più indigesto e riempito di elementi estranei, saporiti certo ma non per questo necessari. E poi ci sono i soliti problemi pratici.

I più gravi sono due: la distribuzione, monopolizzata dal solito Netiflix, e la sceneggiatura.

Il primo riguarda ovviamente i nuovissimi diktat delle macroproduzioni americane e della cricca degli Oscar e si palesa nella stucchevolissima coppia di "innamorati": il comandante della missione, rigorosamente nero e maschio, e la sua tecnica di navigazione, rigorosamente bianca e femmina. Entrambi rigorosamente superficiali e con lo spessore psicologico di una sedia. Nuove regole! Altrimenti niente distribuzione! Niente premi! Verificare per credere, e questo non è certo colpa di George Clooney ma di sicuro non contribuisce a rendere partecipe lo spettatore, a meno che lo stesso non sia altrettanto stolido come i due personaggi sopracitati.

Il secondo problema, sempre abbastanza indipendente dai tentativi maldestri del regista di nasconderlo, è dovuto alla storia stessa, piena di buchi logici e di situazioni a dir poco eccessive e grottesche: dal meteorite che infilza la macchinista senza depressurizzarne la tuta spaziale, al fatto incomprensibile che mezzo equipaggio se ne vada per i cavoli suoi lasciando la nave praticamente alla deriva, ma il viaggio prosegue lo stesso (quindi a che servivano quelli dell'equipaggio?).

Infine la strana, originale ma un po' repellente idea di una astronave "morbida" che al suo interno somiglia al nido di un ragno. Un film che punta al capolavoro, che sfoggia una produzione da dieci decimi ma che alla fine raggiunge un risicato 7 a parere mio. Bello per gli amanti della sci-fi spettacolare e maestosa, per gli altri probabilmente indigesto e pesantuccio.

Giacomo Napoli

Un treno, un film #19

Shanghai Express (1932)

Federico La Lonza

6 maggio 1923: mentre percorre il tratto ferroviario Tianjin-Pukou sulla linea ferroviaria Shanghai-Pechino, in prossimità della città di Lincheng il treno di lusso Blue Express, con a bordo circa 330 persone, tra cui 25 occidentali, viene assalito da una banda di milleduecento guerriglieri dello Shandong, ex soldati del generale Zhang Jingyao da poco in congedo, comandata da Sun Meiyao. Fermato e saccheggiato il treno, uccisi a sangue freddo un certo numero di passeggeri cinesi e un suddito britannico, Joseph Rothman, che si era rifiutato di consegnare i suoi oggetti di valore, i banditi si allontanano dal convoglio recando con loro oltre trecento prigionieri: tra questi, cittadini americani, inglesi, francesi, tedeschi, italiani e danesi, con personaggi come Lucy Aldrich, figlia maggiore del senatore statunitense Nelson W. Aldrich e cognata di John D. Rockfeller Jr, collezionista d'arte e filantropa, l'editore della "China Weekly Review" J. B. Powell e il commodoro Giuseppe Musso, ex procuratore capo della concessione francese di Shanghai. Mentre le donne vengono rilasciate dopo un paio di giorni, gli altri ostaggi vengono costretti a una marcia forzata di dieci giorni verso il rifugio dei banditi, sui monti a Paotzeku. Per liberarli, questi chiedono un ingente riscatto e condizioni di favore, come il loro reintegro nelle truppe dell'esercito cinese. Dopo oltre venti giorni di trattative (durante i quali, per forzare il decisivo assenso del governo americano, tre ostaggi occidentali vengono uccisi gettandoli da una rupe), il ministro degli Stati Uniti in Cina Jacob Gould Schurman versa ai banditi 85.000 dollari, equivalenti a 1,2 milioni di dollari di oggi, il governo cinese accetta le loro richieste, e il 12 giugno gli ostaggi vengono rilasciati. Ma dopo pochi mesi di reintegrato nell'esercito, Sun Meyao, i suoi ufficiali e molti dei loro accoliti verranno tutti eliminati. Questa poco nota pagina di storia, conosciuta come l'"oltraggio Lincheng', è assieme al racconto di Maupassant *Palla di sego* (Boule de suif, 1880) alla base di uno dei più meritatamente celebri film di Josef von Sternberg interpretati da Marlène Dietrich: *Shanghai Express* (1932).

Marlène Dietrich

Anna May Wong

Marlène Dietrich e Anna May Wong

Nella pellicola di Sternberg, l'azione si svolge nel 1931. Il treno Pechino-Shanghai ospita una serie eterogenea di passeggeri in fuga dalla guerra civile: tra loro due cortigiane, la cinese Hui Fei e l'europea Shanghai Lily, il reverendo Carmichael, severo missionario cristiano, lo scommettitore Sam Salt, il trafficante d'oppio Eric Baum, la signora Haggerty, che gestisce una pensione, il maggiore Lenard, ufficiale francese, l'ufficiale medico inglese Donald Harvey ed Henry Chang, un misterioso eurasiatico. Harvey riconosce in Shanghai Lily Magdalen, la donna che cinque anni prima aveva conosciuto e amato, e che lo aveva lasciato perché egli non aveva superato una prova d'amore. Il treno, fermato una prima volta dalle truppe governative, che arrestano un ribelle, viene poi assalito e sequestrato dai rivoltosi, il cui capo si rivela essere Henry Chang: questi interroga gli ostaggi, per scoprire quale di loro valga tanto da poter essere scambiato col ribelle arrestato. La persona che cerca è Harvey, atteso a Shangai per operare al cervello il locale governatore. In attesa di sapere se a Shangai accetteranno lo scambio, Chang chiede a Shanghai Lily di seguirlo nella sua dimora: ella ricusa, dicendogli di non voler più essere una donna di vita; Chang non accetta il rifiuto, ma mentre tenta di metterle le mani addosso entra nella stanza Harvey, che ha sentito tutto, e lo atterra con un pugno. Chang non può vendicarsi facendolo uccidere: così si ritira nella sua dimora con Hui Fei, però l'indomani rivela a Lily che al momento dello scambio restituirà Harvey solo dopo averlo fatto accecare. Per evitare ad Harvey tale orrenda punizione, Lily gli si offre, e all'ignaro amato fa credere che si tratti d'una sua libera scelta. Ma prima che ella si trovi sola con Chang, appare Hui Fei che pugnala a morte il capo dei ribelli, per punirlo d'averla presa a forza la sera precedente; poi, prima che si scopra l'omicidio, lei, Lily ed Harvey lasciano in fretta la casupola antistante la stazione dove s'è consumato il delitto e ripartono col treno assieme agli altri ostaggi appena rilasciati. Durante il tragitto, il reverendo Carmichael apprende da Lily la verità, ma promette di non raccontarla ad Harvey perché ella lo sta di nuovo mettendo alla prova. Quando il treno giunge a Shanghai, sostando in stazione Harvey cerca Lily e le esprime tutto il suo amore e il desiderio di cominciare con lei una nuova vita: ed ella finalmente si getta nelle sue braccia.

Il cast del film, oltre a Marlène Dietrich nel ruolo di Magdalen-Shangai Lily, include Clive Brook (Harvey), Anna May Wong (Hui Fei), Warner Oland (Chang), Lawrence Grant (reverendo Carmichael), Eugene Pallette (Sam Salt), Gustav von Seyffertitz (Eric Baum), Louise

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

Colosser Hale (signora Haggerty), ed Emile Chautard (maggiore Lenard). Tratto dal racconto *Sky Over China* (1931) di Henry Hervey, che si rifaceva appunto all'"oltraggio Lincheng', *Shanghai Express* venne sceneggiato da Jules Furthman per la Paramount Pictures di Adolph Zukor; la fotografia è di Lee Garmes e James Wong Howe (quest'ultimo non accreditato), il montaggio di Frank Sullivan, la scenografia di Hans Dreier, i costumi di Travis Banton e le musiche sono di W. Franke Harling, Rudolph G. Kopp, Karl Hajos e John Leipold. Realizzato tra l'agosto e il novembre del '31, dura 82 minuti e venne proiettato in pubblico per la prima volta il 12 febbraio del 1932, riscuotendo fin da subito grande successo, tanto che alla fine di quell'anno risultò il film col maggiore incasso. Sempre nel '32, ottenne il premio Oscar per la migliore fotografia a Lee Garmes, mentre furono in nomination la Paramount per il miglior film e Josef von Sternberg per la migliore regia.

Il fatto che la vicenda fosse ambientata in Cina (anche se nel film i veri cinesi erano pochissimi, e quasi tutti figuranti: paradossalmente, Anna May Wong era sì figlia di cinesi, ma nata a Los Angeles, e Warner Oland, di madre russa d'ascendenza mongola, era addirittura svedese, nato a Stoccolma) preoccupò non poco i dirigenti della Paramount, timorosi che l'Ufficio Hays, allora preposto a giudicare il tasso di moralità delle pellicole hollywoodiane, potesse sollevare obiezioni sulla liceità della figura del reverendo Carmichael e per com'era stata rappresentata la rivoluzione cinese; lo stesso ritratto della protagonista avrebbe potuto prestare adito a riserve, come quand'ella confessa ad Harvey: - *Ci è voluto più di un uomo per cambiare il mio nome in Shanghai Lily*. - Tutto però filò liscio.

Quarto dei sette film che Sternberg girò con l'attrice ed ex amante Marlène Dietrich quale interprete, *Shanghai Express* è uno degli esiti più interessanti della coppia: un'opera dove il gusto barocco del regista, attento ad ogni minimo dettaglio, e la raffinatezza del suo stile quasi calligrafico, curato all'estremo nella resa delle luci e nella rappresentazione delle immagini, vengono esaltati dalla magnifica fotografia in bianco e nero di Lee Garmes e dai costumi di Travis Barton. Non a caso la Dietrich definì più volte Sternberg «un genio» e gli riconobbe la gran parte del merito sulla riuscita dei film che interpretò diretta da lui, attribuendogli anche le maggiori responsabilità

Marlène Dietrich

Clive Brook e Marlène Dietrich

Marlène Dietrich

Clive Brook, Marlène Dietrich, Anna May Wong

L'arrivo del treno

Marlène Dietrich e Clive Brook

sulle decisioni riguardo all'uso della fotografia. Ma grande merito va anche alla resa degli interpreti, tutti impeccabili nel proprio ruolo, come sottolineato anche dalle favorevoli recensioni dei critici: Mordaunt Hall del "New York Times" definì «impressionante» la prestazione della Dietrich, «languorosa ma senza paura come Lily», giudicò «degna di nota» quella di Brook, «eccellente» quella di Oland, e si espresse favorevolmente anche su la Wong e Pallette. Il parere sugli attori non è cambiato nel corso del tempo, così come quello sul regista e sulla pellicola. Sessantaquattro anni dopo, Jonathan Spence stimò il film «meraviglioso» e reputò «grandi interpretazioni» quelle della Dietrich e della Wong; nel 2012 il critico di "Senses of Cinema" ha trovato le immagini di *Shanghai Express* «travolgenti e sontuose», i costumi «decorativi e stravaganti», gli ambienti «un tripudio di tessuti, luce e spazio», e dopo aver rimarcato che l'opera esprime «la più deliziosa cinematografia in bianco e nero che si possa trovare ovunque», l'ha perfino ritenuta «sorprendentemente femminista», sottolineando nella stessa che se la Dietrich costituisce una «presenza forte e dominante», il personaggio incarnato dalla Wong è degno di starle alla pari.

All'inizio del film, in effetti, Shanghai Lily e Hui Fei sono due prostitute d'alto bordo, definite «costiere» per il fatto di spostarsi abitualmente tra Pechino e Shanghai, cioè tra una e l'altra costa del Mar Giallo, coprendo in treno i 1.214 chilometri che separano le due grandi città cinesi, avendo clienti in entrambe; ma nell'ultima parte della vicenda ambedue si riscattano, la prima offrendosi alle brame di Chang pur di salvare dall'accecamento Harvey, la seconda uccidendo il famigerato capo dei rivoltosi dopo avere subìto la sua violenza: la dignità che esse mostrano giunge al punto che lo spettatore percepisce come nessuna di loro tornerà più alla vita di prima, e ad avvertirlo per primo è proprio il reverendo Carmichael che in principio le aveva così duramente criticate. Molte le scene memorabili, a partire da quella in cui il treno, uscito dalla stazione di Pechino, è costretto a fermarsi perché trova sulle rotaie un vitellino beatamente intento a suggere il latte dalle poppe della madre, e il proprietario delle due bestie non intende spostare la sua vacca.

Naturalmente, al film non è mancato anche qualche rilievo sfavorevole, soprattutto da parte dei critici di casa nostra. Nel suo *Dizionario dei Film 2000*, il Morandini giudica la sua vicenda «inverosimile», e nel suo *Dizionario dei Film 2008* il Mereghetti lo ritiene un melodramma dall'«esotismo vistosamente falso». Ma se un buon modo per misurare il successo di un'opera può consistere anche nel numero delle sue imitazioni, bisogna riconoscere a *Shanghai Express* d'avere proprio lasciato il segno, perché la pellicola diretta da Sternberg è stata oggetto di almeno due remakes, sebbene entrambi con sensibili varianti: *Aereo notturno da Chunking* (Night Plane from Chunking, 1943) di Ralph Murphy e *L'espresso di Pechino* (Peking Express, 1951) di William Dieterle; tuttavia, dal punto di vista artistico nessuno di essi gli è neppure lontanamente paragonabile.

Federico La Lonza

Salvatore Mereu: Assandira, Miguel e altro ancora

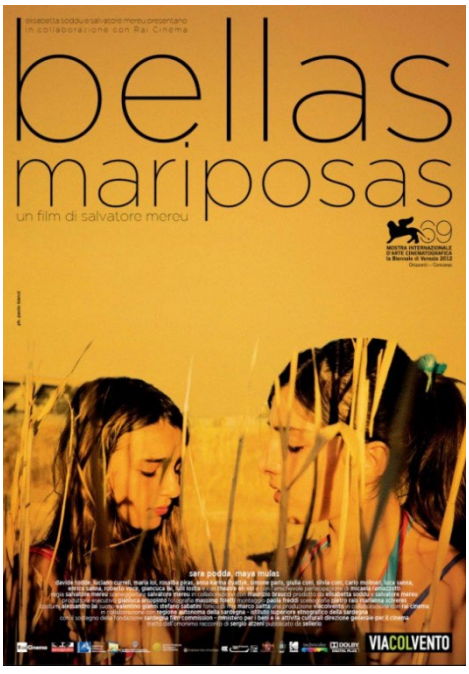
Su **DdCR / Diari di Cineclub Radio** intervista al regista sardo

Marco Asunis

Dorgali è una cittadina con appena poco più di 8.000 abitanti, situata nella bella costa orientale del centro Sardegna. Qui Salvatore Mereu è nato nel 1965, succhiando quella specifica *sardità* del suo essere oggi autore cinematografico. Si è laureato al DAMS di Bologna e si è successivamente diplomato in regia al Centro Sperimentale di Cinematografia di Roma. Ha ribadito che per lui il cinema rappresenta un racconto con immagini, al pari di quello che, affascinato da bambino, sentiva dai racconti del nonno davanti al focolare di casa. Dal 1996 al 2004 si è cimentato con alcuni cortometraggi: *Notte rumena*, *Miguel* e *Il mare*. E' col suo primo lungometraggio del 2003, *Ballo a tre passi*, strutturato in quattro episodi collegati alle singole stagioni dell'anno, che inizia a farsi conoscere dal grande pubblico. Lo fa vincendo nella sezione *"Settimana Internazionale della Critica"* alla 60ª Mostra internazionale d'arte cinematografica di Venezia, oltre a conquistare il *David di Donatello* quale miglior regista esordiente nel 2004. Prima di allora, conoscendo quasi per nulla Salvatore Mereu, mi imbattei su di lui in due episodi particolarmente curiosi che vale la pena qui raccontare. Entrambi legati a delle proiezioni cinematografiche che facemmo nei primissimi anni del 2000 come circoli sardi della FICC – *Federazione Italiana dei Circoli del Cinema*. L'antefatto riguarda il mediometraggio a 16 mm di *Miguel*, saggio di diploma di Salvatore Mereu nella scuola di cinema che aveva regalato alla Società Umanitaria - Cineteca Sarda di Cagliari e che quindi era a disposizione delle associazioni

Salvatore Mereu a Venezia nel settembre 2020

culturali per il suo utilizzo. Un film stravagante che racconta di un imbonitore spagnolo in Sardegna che cerca di truffare pastori barbaricini, convincendoli a comprare scarpe colorate per le loro pecore perché così avrebbero prodotto più latte. In quel tempo conoscevamo Salvatore Mereu solo di nome, attraverso unicamente questo film. Accadde che nella storica ex sezione del PCI Lenin di Piazza Galilei a Cagliari, diventata famosa per lo strappo e la radiazione che lì si ebbe nel 1969 con Salvatore Chessa e del gruppo de Il Manifesto di Luigi Pintor, che in quei primissimi anni 2000 operava come sezione politica dei DS (Democratici di Sinistra) e spazio culturale per i circoli del cinema *Charlie Chaplin e Pier Paolo Pasolini*, fu programmata una rassegna cinematografica in cui era presente il film *Miguel*. E poiché nessuno conosceva Salvatore Mereu, quando il responsabile del circolo Lello Ghisu si apprestò a presentare il film, con grande soddisfazione e sorriso sornione annunciò che in sala era presente il regista invitandolo a salutare il pubblico. Egli, invece, non era altri che uno sconosciuto complice suo amico, che si prestava a spacciarsi per il giovane regista. A pensarci bene – seppur con tanta magnanimità -, c'era in quella goliardica iniziativa una qualche diretta attinenza con la tematica truffaldina del film. Comunque sia, prima del film ebbe inizio tra i due una scenetta fatta di strampalati e teatrali equivoci, che lasciò di stucco tutto il pubblico in sala. Solo quando si spensero le luci, nel buio completo si alzò una voce scanzonata che urlò che si era trattato solo di un innocuo scherzo!... Il secondo episodio, sempre nello stesso periodo ma meno leggero, è legato alla disponibilità che ebbe la Cineteca Sarda di dare in prestito al Centro Regionale Sardo della FICC alcune pellicole da portare a Roma. La ragione stava nel fatto che il circolo del cinema romano *L'Isola che non c'è*, che operava con Rosa Diglionda e Francesco Del Bove nel quartiere di Colli Aniene nella zona est della città, aveva organizzato una rassegna cinematografica sui film emergenti dei giovani registi



sardi. E tra questi film, naturalmente, c'era anche *Miguel*. Tutti raggianti raggiungemmo le sponde del continente con le nostre pellicole... che, però, mai più ritornarono in terra sarda! Nell'ultima sera della manifestazione, alcune pellicole già utilizzate furono lasciate ingenuamente incustodite davanti all'ingresso del locale cinematografico. Finita la proiezione ci fu la bella sorpresa di non trovare più

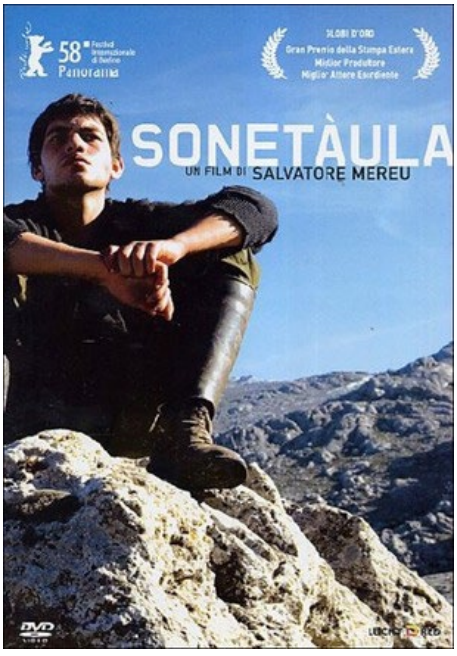
segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

davanti all'ingresso la pellicola *Miguel*, che era stata già impacchettata e pronta per il suo rientro in Sardegna. Insomma, furto senza scasso, gabbati come poveri idioti da insoliti ignoti, con la fine di questa pellicola molto in tema con lo spirito e la storia stessi del film. Tralascio il seguito della vicenda legata alle reazioni degli amici della Cineteca Sarda al rientro in Sardegna.

Nel 2008 Salvatore Mereu realizza il suo secondo lungometraggio, *Sonetàula*, tratto dall'omonimo romanzo di Giuseppe Fiori, che presenta alla *Berlinale* nella sezione *"Panorama"* e dal quale avrà in seguito svariati riconoscimenti internazionali. Nel 2010 Mereu partecipa ancora alla Mostra di Venezia con il film *Tajabone*, racconto di giovani studenti delle scuole medie alla periferia di Cagliari. Sempre a Venezia, nel 2012, nella sezione "Orizzonti" alla 69ª Mostra si presenta con il film *Bellas mariposas*, che, prendendo spunto dall'omonimo racconto di Sergio Atzeni, racconta in modo tenero la storia di due giovanissime amiche di un quartiere popolare cagliaritano. Nel 2013, insieme ad altri 70 registi internazionali, per celebrare la 70^ edizione del Festival partecipa al film collettivo *Venezia 70 – Future Reloaded*. Attualmente la sua attività di regista si alterna con quella di insegnante di educazione all'immagine, collaborando da diversi anni con il CELCAM – *Centro per l'educazione ai linguaggi del cinema, degli audiovisivi e della multimedialità*, tenendo corsi di regia e sceneggiatura nella Facoltà di Studi Umanistici di Cagliari.

Nell'orrifico anno 2020 appena trascorso, Salvatore Mereu è voluto tornare alla regia con il film *Assandira (128')*, presentato giusto in tempo alla 77^ edizione della Mostra internazionale d'arte cinematografica di Venezia, sotto le rigide regole e le forti restrizioni contro la pandemia del COVID – 19, prima che cinema e teatri venissero chiusi... *"Non fare l'errore di considerare queste storie come storie solo sarde..."*, è quanto ha voluto precisare il regista ai



Gavino Ledda interpreta Costantino Saru in "Assandira" (2020) di Salvatore Mereu

margini di una bella intervista rilasciata su questo ultimo film dal bravo conduttore radiofonico Gerarda Ferrara. Una intervista di 40' che merita di essere ascoltata nella sua interezza nel *podcast* della radio di questa stessa rivista, su link *https://bit.ly/3bt6eoH* di **DdCR / Diari di Cineclub Radio**. *Assandira* prende titolo e spunto dal bel romanzo, pubblicato nel 2004 da Sellerio, dell'antropologo sardo Giulio Angioni, scomparso nel 2017. Un romanzo ambientato tra la Danimarca e la Sardegna, in cui l'isola viene tratteggiata come realtà in perenne subbuglio tra la sua conformazione antica e le spinte contraddittorie verso il rigetto di una modernità misconosciuta. In questa intervista, Salvatore Mereu del film omonimo ci racconta di quanto sia rimasto affascinato dal bel romanzo di Angioni e di quanto da esso abbia ricevuto stimoli così intensi da volerlo cinematograficamente interpretare. E' stata una grande sollecitazione che lungo tutto il percorso della sua realizzazione, come inevitabilmente spesso capita, lo ha portato a discostarsi dalla trama principale, per raccontare e ancorare, da un punto di vista più istintivo del proprio vissuto e della sua specifica sensibilità, tutta la nuova storia. Il film dà quasi la sensazione di sprigionare profumi di mirto e lentischio, essenze tipiche della Sardegna, e anche di odori penetranti e respingenti di pecore e pastorizia.. La resistente caratterizzazione della indomabile natura sarda la fanno ancora i luoghi della vicenda e i personaggi, a iniziare dall'indimenticato autore di *Padre padrone*, Gavino Ledda, che nel film interpreta il ruolo del padre anziano pastore, Costantino Saru. E così se ne capisce la ragione del perché Salvatore Mereu sottolinei il non considerare questa storia come storia esclusivamente sarda. Senza raccontare molto, la trama del film possiamo ridurla così nella sua più assoluta essenzialità; al rientro in Sardegna del figlio Mario e della sua compagna danese Grete, Costantino Saru si fa convincere di trasformare il suo vecchio ovile in un agriturismo, a cui sarà dato il nome di *Assandira*. Un nome sonoro e carico di magia, il cui significato, ci dice Mereu, potrebbe derivare da un'antica parola sumera, *"saluto al sole"*, ma che resta comunque sospeso nella sua autentica interpretazione. Nonostante le iniziali riluttanze di Costantino di trasformare il suo ovile in un moderno e remunerativo agriturismo, alla fine accetterà la proposta della trasformazione per diventare egli stesso rappresentante folkloristico di un arcaico mondo pastorale sardo, rivolto al turismo invadente e a un'effimera astratta visione di falsa identità. Sta qui il centro del conflitto e delle contraddizioni che si svilupperanno lungo tutto il percorso della trama del film, che toccheranno corde sensibili strettamente collegate con la memoria e l'appartenenza di una terra e del suo popolo a valori collettivi e universali. Il fuoco e l'acqua, elementi fondamentali contrastanti tra loro nel film, sono ben presenti anche nel romanzo di Angioni. In questa nostra epoca con un sistema sociale così frantumato e impaurito, non ci è dato ancora sapere quando tutto questo smarrimento finirà. Anche *Assandira* è figlio di questo spazio e di questo tempo. Dopo la sua fugace apparizione all'ultimo Festival di Venezia e in alcuni cinema di città italiane distribuiti dalla *Lucky Red*, il film risulta oggi congelato e impossibile da vedere, in attesa che il mondo ritorni a girare nel verso giusto. Di questo tempo, è lo stesso Salvatore Mereu a raccontarci di quale paradosso egli abbia vissuto e del lungo percorso avuto con tutta la troupe per realizzare il film, per ritrovarsi poi con l'essere costretti a tenerlo fermo e inutilizzabile. Il grande dilemma che attanaglia lui e molti altri autori, si potrebbe ben dire di tutto il sistema cinematografico e, più in generale, del mondo della produzione culturale, è come rispondere a questa impensabile e drammatica condizione. Salvatore Mereu guarda oggi in modo perplesso alla strada quasi obbligata di utilizzo della rete telematica dello *streaming*, come unica via per aggirare la chiusura dei cinema e scrollarsi di dosso questa sorta di camicia di forza, che immobilizza lui e tutto il cinema mondiale. E' la perplessità di chi considera, giustamente, che non può mai vivere il cinema se non esiste un pubblico vivo, concreto, collettivamente attivo e critico.

Marco Asunis

Tra orgoglio e pregiudizio: Anna May Wong: un esempio per la libertà

Ignazio Gori

Tempo fa, in uno dei miei raid a Porta Portese, mi capitò di captare tra le cartacce di una bancarella un supplemento al quindicinale *Excelsior* datato Novembre 1933[1]. Era in ottime condizioni, quasi senza segni di usura, ben fasciato in una leggera custodia di cellophane, e non ho esitato a comprarlo per un prezzo davvero irrisorio. La copertina (*vedesi foto*), splendidamente colorata, ritrae il volto truccato di una conturbante donna orientale, sopra la quale spicca il titolo: *La misteriosa vita di Anna May Wong*. Il nome, seppur a un cavatalpe come me, sul momento non suggeriva nulla, ma quello sguardo ero sicuro di averlo già visto.

Il giornalino, corredato da splendidi fotogrammi di film e scatti di *"private life"* in cartacarbone o come si usava una volta, ritoccati a china, contiene uno strano racconto non firmato basato sull'avventurosa vita di Anna May Wong.

Leggendo il racconto – assai ben scritto e schematico, quasi fosse già una bozza di trattamento cinematografico – mi accorsi finalmente dove avevo incontrato quello sguardo così tagliente e sensuale: *Shanghai Express* di Josef Von Sternberg, anno 1932, dove Anna May Wong (nata Wong Liu Tsong, a Los Angeles, da genitori cinesi nel 1905) recitava nella parte di Hui Fei, accanto a Marlene Dietrich e Clive Brook, un ruolo ambiguo e quanto mai perfetto alla sua "caratterizzazione" orientale, sua croce e delizia, che nella Hollywood del muto e del primo sonoro, fino alla fine degli anni '30, aveva un'accezione di mistero e diffidenza, con sfumature di certo non positive, tant'è che spesso e volentieri si preferiva far interpretare i ruoli orientali ad attori occidentali pacchianamente travestiti, con dei risultati spesso mediocri, ma a volte (pochissime) sorprendenti: vale la pena ricordare a tal proposito Nils Ashter ne *L'amaro thè del generale Yen* (Frank Capra - 1933), Warner Oland nel ruolo del terribile Fu Manchu ne *La figlia di Fu Manchu* (Lloyd Corrigan - 1931), un film che vede la stessa Wong protagonista, e per ultimo l'immenso (lasciatemelo dire) Boris Karloff, sempre nella parte di Fu Manchu, l'emblema del Male che viene dall'Oriente, nel capolavoro di Charles Brabin (ma c'è lo zampino di Charles Vidor) *La maschera di Fu Manchu* (1932), da vedere e rivedere, a mio avviso esclusivamente di notte, a luci spente, nel totale silenzio.

Ma il caso di Anna May Wong fu ben diverso dagli altri "caratteristi" sino-americani, che soffrivano di uno spiccato complesso di inferiorità, provocato di rimando dall'infame *"Chinese Exlcusion Act[2]"*. A differenza dei suoi colleghi infatti lei fu la prima attrice di origini cinesi a diventare famosa, anzi, per essere più chiari, a non essere additata solo a "macchietta" esotica, ma ad essere riconosciuta come attrice vera e compiuta, sfidando l'allora *establishment* hollywoodiano, estremamente razzista e diffidente.

Esattamente un anno fa, nel gennaio 2020, prima della nefasta pandemia, che proprio dalla Cina ha visto espandersi a livello mondiale, fornendo, ahimè, l'ennesima ombra alla terra dei dragoni, il nome di Anna May Wong è tornato a circolare su alcuni motori di ricerca di internet, in occasione del centenario del suo debutto cinematografico ufficiale, a soli sedici anni, con una piccolissima parte di una ragazza cinese (ruolo non accreditato) nel film del 1920 *Così parlò Confucio* diretto da Tod Browning, maestro dell'horror, autore del *Dracula* di Bela Lugosi e dell'imprescindibile *Freaks*, di cui ho già parlato in passato su **Diari di Cineclub**. Anche se le ricorrenze sono importanti, soprattutto i centenari che hanno sempre un grand'effetto mediatico, il primo vero ruolo importante di Anna May Wong arriverà solo due anni dopo, nel 1922, nel film

"Piccadilly" (1929) di Ewald André Dupont

Fior di loto di Chester M. Franklin, una specie di rivisitazione della *Madama Butterfly* di Giacomo Puccini, con molte licenze e sbavature. Hawaiana, giapponese, alaskiana, pellerossa, mongola, persiana, himalayana, malese … oltre che cinese ovviamente, Miss. Wong ha

interpretato un campionario di piccole parti, a volte di puro contorno, altre un pochino più pronunciate – pochi i ruoli principali, ma indelebili e "stracult" – giocando su una sensualità ombrosa e irraggiungibile, solo allusiva per lo sguardo avido di malizia dello spettatore degli anni '20 e '30, visto che il Codice Hays – una specie di rigido vademecum razzista, alle cui regole si dovevano conformare i cineasti – imponeva addirittura il divieto di mostrare effusioni tra attori di razza bianca anglosassone con altri di diversa razza. Ma forse, ragionando a posteriori, è stato proprio questo oscuro "gap" a fare la forza di Anna May Wong, a inserirla prepotentemente (nonostante le poche apparizioni esaustive) nell'immaginario erotico del cinefilo di allora e sinanche in quello contemporaneo, che ama la riscoperta di ogni sfumatura. Con la pittrice Tamara de Lempicka, Marlene e Josephine Baker, alternando sensualità ed eleganza, Anna May riuscì ad entrare nei salotti dell'alta società, non solo del cinema, grazie a un temperamento e uno *charme* invidiabile, che evidentemente non era solo di facciata o maschera per i suoi ruoli, tanto che nel 1932 fu nominata "Donna più elegante del mondo" dalla *Mayfair Mannequin Society* di New York, una specie di oscar mondano alla madame più charmosa, meglio vestita se vogliamo dirla in modo più volgare. Pur essendo nata nella losca Chinatown di Los Angeles (*"Che ci vuoi fare, è solo Chinatown …"* salmodia Jack Nicholson, giustificando l'ingiustificabile sul finale del bellissimo noir di Roman Polanski intitolato proprio *Chinatown*) e cresciuta in quella più nota di San Francisco, tra bordelli camuffati da cabaret, finti provini (*"fake casting"* si direbbe ora) e impresari negrieri, sapeva come comportarsi con i "signori": era a suo agio insomma sia nei panni del delicato fiore di loto, sia in quelli di *femme fatale*, fine aguzzina di

segue a pag. successiva

1 *Casa Editrice Italiana "Gloriosa", Edizioni Vitagliano (Milano)*

2 *Legge federale firmata dal presidente Chester A. Arthur nel 1882, che vietava l'immigrazione di lavoratori cinesi. Basandosi su una legge precedente che vietava alle donne cinesi di immigrare negli Stati Uniti, il Chinese Exclusion Act fu la prima legge attuata per impedire a tutti i membri di uno specifico gruppo etnico o nazionale di immigrare in massa. La legge ha subito una serie di revisioni fino all'abrogazione nel 1943.*

segue da pag. precedente

sguardi. Schiava, massaggiatrice infingarda, fiorista sadomaso, ingenua danzatrice tra vecchi volponi del palcoscenico, dark vamp ... tutto in uno sguardo traverso, in un gesto delle mani affusolate, in un veloce ancheggiare o in una allacciata di sandalo ... Si fece conoscere anche in Europa, in particolare in Inghilterra dopo *Piccadilly*, una commedia dai risvolti drammatici diretta nel 1929 da Ewald Andrè Dupont, uno dei suoi ruoli più significativi, dove recita la parte di una danzatrice che ossessiona eroticamente il proprietario di un night club; film che ricordo bene, visto che si tratta dell'esordio di uno dei miei miti: Charles Laughton.

Marlène Dietrich e Anna May Wong in "Shanghai Express" è un film del 1932, diretto da Josef von Sternberg

Considerazioni critiche a parte, da vero appassionato di cinema, considero tutti i ruoli della nostra grani di un oscuro rosario, ambigui e affascinanti e tutti meritevoli di essere assaporati. Invito dunque i lettori più attenti di **Diari di Cineclub** a collezionare (è dura!) le varie versioni internazionali dei suoi film disponibili in dvd.

Ma Anna May Wong non è stata solo cinema, anzi, ha subito una rivalutazione (o piuttosto "scoperta"?) anche in "patria", in Cina, venendo considerata una sorta di eroina nazionale. Questo onore la Wong se l'è conquistato postumo, a spron battuto, dopo quanto emerso dalla ricostruzione biografica dell'attrice, la quale, rifiutando per orgoglio (e a ragione!) di interpretare altri ruoli secondari e pacchiani imposti dalla Metro Goldwyn Mayer, decise di recarsi in Cina, la sua terra d'origine, per studiare approfonditamente la lingua e la cultura dei suoi avi e potersi sentire finalmente del tutto "cinese". Questo ricongiungimento culturale, l'ha portata durante la II Guerra Mondiale a schierarsi con la Cina contro il Giappone invasore, suscitando lo scandalo perbenista di vedere una donna mettersi in gioco a livello di identificazione politica.

Anna May Wong (1905 - 1961)

Riapparve, fantasma di se stessa, nel 1951 nella serie televisiva *The Gallery of Madame Liu Tsong*, il quale sarà ricordato come il primo programma americano ad avere come protagonista una donna di origine asiatica. Morirà di attacco cardiaco dieci anni dopo, dimenticata, a soli 56 anni.

Sembrano trascorsi secoli dai piccoli ruoli stereotipati di Anna May Wong, ma se non ci fosse stata lei a infondere orgoglio e coscienza alle nuove generazioni dei cinesi, schiacciati da un nomadismo commerciale imbastardito, e quasi sradicati a livello culturale, non ci sarebbe potuta essere nemmeno Zhao Tao, l'odierna star del cinema cinese, musa del regista Jia Zhangke (*Il tocco del peccato, I figli del fiume giallo, Al di là delle montagne*). A distanza di sessant'anni dalla morte, quello di Anna May è ancora più che mai un esempio vivo di rivendicazione culturale, di chi ha vissuto il razzismo sulla propria pelle e ne ha fatto un vessillo di orgoglio. Dimenticare chi, come Anna May Wong, ha carezzato per tutta la vita un desiderio, estenuante, di libertà, è semplicemente un delitto emozionale.

Ignazio Gori

La memoria di ieri e oggi: articoli ritrovati. L'Unità - Sabato 27 Luglio 1957

A colloquio con Pietrangeli che lavora a Nata di Marzo

Cosa si fa nel cinema italiano. Il "menage,, di una giovane coppia - Non crisi di idee ma di produttori - Non esiste un prodotto medio accurato - La tematica dei film

Mino Argentieri

Da alcune settimane Antonio Pietrangeli, in collaborazione con gli sceneggiatori Age Scarpelli, Scola e Maccari, sta lavorando attorno ad un progetto che risale a qualche tempo fa: un film sul matrimonio.

Secondo le intenzioni del regista, che è anche l'autore del soggetto *Nata di marzo* descriverà il « ménage » di una giovane coppia, che non riesce a sfuggire il fatale momento in cui le nubi si addensano sull'orizzonte coniugale.

«Vivere insieme, accenna Pietrangeli, è un problema delicato e difficile. Personalità cresciute e formatesi in ambienti e circostanze differenti devono convivere e trovare la chiave migliore per realizzare se stesse in una unione che presuppone sincerità, aiuto, rispetto e comprensione reciproca. *Nata di marzo* proporrà un episodio fra i mille che si verificano ogni giorno. Sarà semplice e lineare. Il racconto s'impernia sulla protagonista, le sue relazioni, decisioni e giudizi. M'interessa mettere a fuoco come una donna "vede" l'università, il lavoro, i corteggiatori e la funzione che essa esercita nella famiglia ».

Oggi è difficile fare del cinema, ammette Pietrangeli. *Nata di marzo* ha languito a lungo nel cassetto cosi come *Le chiacchierate*, che invano tento di portare sullo schermo. Per un motivo o per l'altro, i produttori non ne vogliono sapere.

«Malgrado quello che si dice, precisa, attualmente non siamo afflitti da una crisi di idee ma da una crisi di produttori. Il novanta per cento di costoro non sono elementi propulsori, non ricercano nuove piste per il cinema italiano, spiano gli eventuali successi per ricalcarli secondo la ricetta che ha avuto fortuna ».

Spremere soldi

I produttori che sanno immaginare un film sin dalla lettura della sceneggiatura, combinarlo negli elementi costitutivi, credendo nel prodotto che vogliono immettere nel circuito, si contano sulla punta delle dita. Generalmente essi sono mossi da una sola preoccupazione: quella di spremere soldi a destra e a sinistra, assicurandosi in partenza una copertura attraverso minimi garantiti ed analoghi espedienti. Gli unici che veramente rischiano sono gli autori cinematografici, i quali pagano l'insuccesso di un film, restando lunghi periodi

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

senza lavoro.

«La qualità dei film non interessa, a volte si ha l'impressione che certi produttori si avventurino in un'impresa cinematografica perché hanno bisogno di racimolare liquidi per finire di pagare le rate dell'automobile, del frigidaire o della villetta acquistata da poco. Inutile cercare nella maggioranza dei produttori una visione organica del mercato.

Si ignorano le possibilità di rendimento dei mercati stranieri, non si ha fiducia nel prodotto e si cerca di trarre il maggior profitto soprattutto dal giro di capitali che ruotano attorno all'iniziativa industriale. Si produce alla giornata e con scadenze limitate. La concezione degli affari che prevale è quella dell'uovo preferito alla gallina ma dalle uova spesso spuntano pulcini marci. Nascono così film che ci mostrano un mondo incredibile, che tutto rappresentano fuorché l'Italia».

Dal colloquio, così come si è venuto delineando, emerge chiaramente che Pietrangeli attribuisce alle deficienze strutturali del cinema italiano la responsabilità maggiore dell'aver determinato una situazione di crisi.

« Abbiamo bisogno di un'industria cinematografica seria — afferma con convinzione —, Il film d'arte non s'impone se non poggia su una organizzazione industriale qualificata ed efficiente. Casi sporadici come *Ladri di biciclette*, *La terra trema* e *Paisà*, possono verificarsi dappertutto. Esplodono per l'intraprendenza, il coraggio e lo spirito di sacrificio degli autori cinematografici, al di fuori e a volte anche contro l'industria del film. Ma rimangono isolati, fiori sbocciati nel deserto, quando non si alimentano su un tranquillo substrato industriale e non sono affiancati da una produzione media, quantitativamente estesa e qualitativamente efficiente, alla cui scuola si formano i futuri quadri per i film più importanti. Se disponessimo di una diversa intelaiatura, i tentativi di rinnovamento e di apertura tematica sarebbero facilmente e addirittura richiesti da un'industria che non vuole restare al rimorchio e si consente, accanto alla produzione commerciale, sondaggi spericolati. In Italia purtroppo non esiste un prodotto medio intelligente ed accurato. Dai film di prim'ordine passiamo, bruscamente, alla farsa, al polpettone regionale, cioè da alberi di alto fusto piombiamo in una vegetazione da sottobosco. Manca la zona intermedia, ovvero quella che, in ultima analisi, forma il gusto degli spettacoli. Lo stesso fenomeno non si riscontra in Francia, in Inghilterra e negli Stati Uniti, ove fiorisce una produzione cinematografica di decoroso livello medio, nutrita, fra l'altro, da un retroterra teatrale e letterario esente da polarizzazioni pericolose. In altri termini, non si salta da Moravia al *fumetto* ». Complesse questioni strutturali e culturali dunque, si intrecciano e dialetticamente s'influenzano, ma Pietrangeli ritiene che la creazione di una produzione cinematografica media onesta e interessante sia un poco la condizione prima perché il cinema italiano faccia risalire le sue azioni. Il pubblico, egli pensa, è maturo, attende i film, gli stimoli da cui è spinto sono sani e genuini, anche se la scelta spesso è forzata e deformata.

Pag. 3 - Sabato 27 luglio 1957 — L'UNITA'

L IMPORTANTE ESPERIENZA FRANCESE SULLE ANATRE BIANCANEVE..

Si possono mutare in laboratorio i caratteri ereditari delle razze?

Perché gli scienziati di tutto il mondo seguono lo sviluppo di centinaia anatrocculi nati in uno chalet del Bois de Boulogne - La "materia ereditaria„ e le teorie di Lyssenko - La funzione del D.N.A e la selezione naturale

Selezione naturale

Materia ereditaria

Giusta cautela

Maggiore libertà

LE CONCLUSIONI DEL CONGRESSO DI VENEZIA

Si istituiranno cattedre teatrali nelle Università del nostro Paese

Premio di poesia «Giosuè Carducci»

COSA SI FA NEL CINEMA ITALIANO

A colloquio con Pietrangeli che lavora a "Nata di marzo„

Il "menage„ di una giovane coppia - Non crisi di idee ma di produttori - Non esiste un prodotto medio accurato - La tematica dei film

Molti interrogativi

Maggiore libertà

Sperarne soldi

MINO ARGENTIERI

Didascalia foto dell'articolo: Lea Massari, che durante le vacanze si diletta col sassofono, è la protagonista del film di Castellani «I sogni nel cassetto», che rappresenterà l'Italia alla Mostra di Venezia, insieme alle «Notti bianche» di Visconti

Maggiore libertà

«Avremmo bisogno di maggiore libertà per sviluppare temi ai quali è diventato addirittura impossibile accostarsi. Come al solito, si sospetta e si teme chi tocca la realtà. Immaginare la storia di un ufficiale italiano durante la seconda guerra mondiale, qualcosa di simile a *Da qui all'eternità*, sarebbe azzardato, raffigurare un giudice debole o corrotto desterebbe le ire della Magistratura. Arduo convincere le autorità, preposte alla revisione cinematografica, che le istituzioni si salvano e si difendono denunciandone i difetti.

Il discorso scivola automaticamente sulla tematica del film italiano. « La piccola borghesia — dichiara Pietrangeli — è stata ironizzata, identificata nei suoi difetti, ma vanta anche pregi e lati positivi, fra i quali la tenacia con la quale conduce la lotta per l'esistenza e per soddisfare ambizioni, giuste o sbagliate che siano. Il cinema italiano non ce l'ha fatta conoscere ancora ».

Sull'avvenire della nostra cinematografia, Pietrangeli espone idee concrete e coerenti col suo punto di vista. «Mi auguro che la esigua schiera di produttori intelligenti e dotati di capitali effettivi irrobustisca le file.

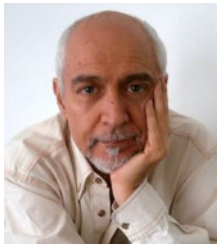
Abbiamo bisogno di produttori professionalmente competenti e non di avventurosi accattoni; i cineasti dal canto loro dovrebbero cominciare a muoversi sulla scia degli esperimenti che ebbero luogo nel dopoguerra, allorché una serie di film che sbalordirono il mondo furono realizzati e prodotti per iniziativa degli autori cinematografici. Attualmente godiamo presso i noleggiatori un prestigio che molti produttori hanno perduto: dovremmo approfittare della congiuntura favorevole, chiedere più del dito che ci viene offerto. Non possediamo da soli le forze per reggere il peso economico di un film, ma l'aiuto degli organismi finanziari governativi potrebbero sostenerci. La Banca del Lavoro, ad esempio, che sconta montagne di cambiali per film al di sotto di un minimo di civiltà cinematografica e ad iniziative industriali prive di solide garanzie, anziché incrementare imprese fallimentari, sotto tutti i punti di vista, perché non assiste i tentativi che potrebbero effettuare registi come De Sica, Visconti, Rossellini ed altri?».

Sull'interrogativo polemico di Pietrangeli interrompiamo il colloquio, convinti che esso sarà ripreso nel corso dei nostri incontri con i più significativi uomini del cinema italiano.

Mino Argentieri

I dimenticati #72

Minnie Deveraux



Virgilio Zanolla

Il nome è garbato, e ne farebbe supporre l'appartenenza a una svelta e graziosa signorina francese, magari una modista o un'insegnante di lingua madre: nel cinema invece, sia pure quale nome d'arte, esso appartenne a una simpatica e robusta pellirosse, che a quanto consta fu la prima attrice di razza amerinda della storia della settima arte. Su di lei, nota al pubblico statunitense anche come Minnie Ha-Ha, abbiamo ahimé ben poche notizie: né, stavolta, il web ci aiuta molto, perché tra gli scarsi ragguagli raccolti nel suo ininterrotto fluire d'informazioni, gli attribuisce perfino due date di morte che divergono tra loro di ben sessantuno anni!

Vediamo intanto di cercare di orientarci sulla sua nascita, perché il rebus biografico comincia fin da quando e dove vide la luce. A chi la disse canadese opponiamo che con ogni probabilità ella nacque a Canadian, un paesino dell'Oklahoma - che all'epoca presunta in cui Minnie aprì gli occhi sul mondo contava, come oggi, meno di cinquecento abitanti - situato 306 km ad est di Oklahoma City. Circa l'anno, il 1869 riportato dalla versione di Wikipedia in lingua inglese può lasciare qualche dubbio, ma molti di più ne suscita il 1891 che si legge nella maggior parte degli altri siti, perché in tale caso, nel suo periodo di attività cinematografica, tra il 1913 e il '23, ella avrebbe dovuto avere tra i ventidue e i trentatré anni, cosa smentita dal suo aspetto maturo.

Il suo vero nome, o meglio il suo nome inglese, - diamo fede a un fascicolo studentesco della Indian Industrial School di Carlisle, collegio della Pennsylvania per studenti nativi americani citato a suo proposito in qualche vecchia rivista di cinema - era Minerva Burgess, figlia o figlioccia di tale William Lloyd Provost, il padre o più probabilmente un tutore. Perché i suoi genitori erano entrambi pellirosse, di origine Cheyenne e Araphao; suo padre era un capo indiano noto come Plenty of Horses (Molti Cavalli), da non confondere col capo Lakota Plenty Horses coetaneo della nostra futura attrice. La quale, in un'intervista apparsa nel 1917 sul "Mack Sennett Weekly", riferì che nel 1876 padre e madre erano sfuggiti dalle truppe di Custer durante la famosa battaglia del Little Bighorn: circostanza improbabile, dato che all'epoca lei contava già sette anni e si trovava con loro, ben distante dal Montana.

L'Indian Industrial School di Carlisle era un collegio di ottima fama: fondato nel 1879 dall'allora capitano Richard Henry Pratt e finanziato dal governo federale, si basava sul presupposto - in sé innegabilmente logico, per quanto discutibile nello scarso rispetto verso le tradizioni dei nativi - che solo assimilandoli alla lingua e alla cultura euroamericana i pellirosse avrebbero potuto farsi strada e acquisire piena indipendenza sociale; insegnava materie quali lingua inglese, matematica, storia, disegno, composizione, disponeva di un'ampia e attrezzata palestra per la ginnastica e non lesinava agli alunni anche nozioni di agricoltura e pratiche commerciali. Minerva - Minnie - vi entrò appena undicenne, il 6 settembre del 1880: non lo frequentò con continuità ma vi studiò per quattro anni e mezzo, lasciandolo il 14 febbraio dell'84. La sua scheda riferiva che era alta 1 metro e 66 centimetri e risultava orfana di madre; poiché una nota posteriore informava che nel 1910 ella lavorava come governante a El Reno, in Oklahoma, dobbiamo inferire che da quell'istruzione Minnie non trasse grandi vantaggi. Non sappiamo in quale anno lei lasciò l'Oklahoma e si trasferì in California, né per quale motivo, anche se è lecito supporre che da questo spostamento si attendesse un miglioramento di vita. Quello che è certo, è che nel 1913 si trovava ad Hollywood, dove col nome di Minnie Provost esordiva davanti alla macchina da presa, nel cortometraggio (3 rulli, ovvero 900 metri di pellicola, come usava allora) *Old Mammy's Secret Code* di Charles Giblyn: una storia drammatica ambientata durante la guerra di secessione americana, dove pur non essendo la vera protagonista aveva un ruolo centrale: era infatti Old Mammy, la serva fedele di una famiglia sudista, che rifugiatasi tra i nordisti comunicava in codice ai confederati i piani degli unionisti favorendo la vittoria in battaglia delle giubbe grigie, ma veniva sorpresa e fucilata. Anna Little, Sherman Bainbridge, Louise Glaum, Charles Ray, Edna Robinson e Charles Edler gli altri interpreti.

È facile supporre che a favorire il suo esordio sul set sia stata proprio la sua etnia, decisamente una novità in quei primordi californiani del muto; l'aspetto imponente, florido e matronale e le mai rinnegate abitudini da squaw pellirossa, come ad esempio il fatto di fumare la pipa, la resero viepiù caratteristica e pittoresca. Il suo secondo film, quell'anno stesso, fu il due rulli *Silent Heroes* di Jay Hunt, sempre ambientato durante la guerra civile americana, dove ancora come Minnie Provost interpretò la parte della moglie d'un vecchio schiavo; era prodotto - e forse, di fatto, diretto - da Thomas Ince per la Broncho Bill & Company, e annoverava tra gli attori il futuro grande regista Frank Borzage.

Minnie Deveraux f. (foto giovanile)

Ella tornò coprotagonista, stavolta col nome d'arte di Minnie Deveraux, in *Fatty and Minnie He-Haw* ('14), un tre rulli diretto - benché non accreditato - e interpretato dal grande Roscoe Arbuckle e prodotto da Mack Sennet per la Keystone Studios. La divertente storia di un *hobo* (vagabondo), Fatty, che cacciato giù da un treno, fingendosi svenuto si fa soccorrere dalla robusta figlia di un capo indiano (Minnie), la quale lo fa trasportare nella propria tribù (gl'indiani sono tutti veri nativi), persuadendo il padre a sposarla con lui. Finito nella tenda di lei, dopo qualche rozzo approccio di Minnie a base di divertenti strusciamenti, Fatty finisce per scambiare con la sua soccorritrice addirittura un bacio, circostanza piuttosto audace dati i tempi, anche a dispetto

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

dell'elemento comico: e minacciato da lei con un coltello, suo malgrado acconsente alle nozze. Poco dopo, mentre in loro onore i pellirosse improvvisano una danza nuziale, Fatty conosce e abborda una bella cavallerizza (Minta Durfee, nella vita moglie di Arbuckle) alla quale promette il suo amore, e per incontrarla e sottrarsi alle nozze con Minnie fugge a cavallo nella vicina città. Qui però, raggiunto da Minnie, viene fatto ballare a pistolettate sia dal padre della ragazza che dalla squaw. Trovato dagli indiani nascosto in una loro capanna, Fatty viene messo al palo, nonostante l'intervento della sempre innamorata Minnie; liberato grazie alla disperata intercessione di lei, fugge di nuovo, e si sottrae alla furia della tribù attraversando un ponte di corda che i pellirosse a cavallo non osano percorrere: ma quando si crede al sicuro viene raggiunto da alcune loro frecce che gli si piantano nel sedere. In questo cortometraggio, Minnie fornì un'ottima prova delle sue capacità recitative.

Minnie Deveraux con Wanda Hawley e Margaret McWade in "Food for Scandal" film muto del 1920 diretto da James Cruze

Il suo quarto film fu *Il vile* (The Coward, '15), diretto da Reginald Barker e Thomas Ince: ennesima vicenda ambientata durante la guerra di secessione, e ancora una volta vista dalla parte dei confederati, dov'ella - non accreditata - ebbe una breve parte quale governante, anticipando di un quarto di secolo un ruolo che in *Via col vento* avrebbe occupato con grande successo Hattie MacDaniel, e ritrovò come protagonista Charles Ray; come figurante, questa pellicola vide l'esordio davanti alla macchina da presa di John Gilbert. Seguirono per lei tre anni di silenzio, durante i quali continuò a lavorare nel cinema, senza tuttavia che il suo nome apparisse in alcun titolo. La verità è che fin dal maggio 1916 Minnie fu impegnata nelle riprese del lungometraggio *Mickey*, diretto da Richard Jones e James Young e girato in varie località della California, tra cui la foresta di San Bernardino: ma la lavorazione del film, interpretato da Mabel Normand, che con Mack Sennet ne fu inizialmente anche la produttrice, venne tuttavia sospesa per alcuni mesi sia a causa dei cronici problemi polmonari della protagonista, sia per conflitti intervenuti tra i cofinanziatori, tanto che esso venne ultimato soltanto alla fine del '17. Mickey, una povera orfana cresciuta in miniera dall'ex socio del padre, Joe, e da una vecchia indiana (Minnie), dopo varie peripezie ritroverà a Long Idsland il suo innamorato, Herberth, col quale partirà per l'Ovest. Uscito nelle sale l'11 agosto del '18, *Mickey* si rivelò uno straordinario successo, il più grande di quell'anno: costato 250.000 dollari, ne incassò ben 18.000.000 in tutto il mondo.

Benché il nome di Minnie non figurasse nei titoli di testa, quell'esito così favorevole costituì per lei una grande pubblicità, che si tradusse in diverse offerte di lavoro. Nel '19 apparve in due film: fu la signora Beavertail nel

Minnie Devereaux con Charlie Chaplin (1919)

Mabel Normand, Minnie Devereaux in Mickey (1918) film muto di F. Richard Jones, James Young

drammatico *A Daughter of the Wolf* di Irvin Willat, pellicola ad oggi purtroppo perduta, e la serva indiana Natoosh nel truce *Rose of the West* di Harry Millarde. Nel '20 risultò in tre: nella commedia drammatica *Up in Mary's Attic* di William Watson interpretò Minnie Ha-Ha, altro suo nome d'arte, nel melodrammatico *Food for Scandal* di James Cruze, versione cinematografica dell'opera teatrale di Paul Kester *A Picture of Rare Delight* - una pellicola anch'essa presumibilmente perduta - fu Paola, e nel western *Jim il minatore* ('If Only' Jim) di Jacques Jaccard fu una semplice squaw. Identico ruolo ricoprì anche in *Avvoltoi nella foresta* (A Ridin' Romeo) di George Marshall, un altro western, ideato, prodotto e interpretato nel '21 da Tom Mix. Nel drammatico *By Right of Birth*, diretto quell'anno stesso da Harry Arthur Gant, ella apparve come Minnie Provost nel ruolo di una vecchia indiana di nome Minnie Childers; l'opera è notevole per lo sforzo che attuò nel proporre in una luce positiva sia i nativi americani che gli afroamericani, in netta polemica con la visione razzista di film quali *La nascita di una nazione* di David Wark Griffith ('15); tanto che, nonostante gli elogi raccolti su qualche importante giornale come il "Daily Herald", esso venne programmato solo in sale cinematografiche per gente di colore. Per le etnie americane non bianche erano ancora tempi difficili: in un articolo apparso su "Photoplay" nell'aprile del '18 l'attrice ricordò l'incontro-scontro che su un tram affollato ebbe con una donna bianca, che per impedirle di sedersi accanto a lei aveva occupato il sedile vuoto con la sua borsa: per tutta risposta, Minnie avvertì il conduttore del mezzo, il quale obbligò la donna a liberare il posto: e questa, ripigliando la borsa, si alzò replicando che avrebbe preferito restare in piedi piuttosto che trovarsi vicino una donna del genere. Per fortuna, almeno nel mondo del cinema ella godeva della stima di molti colleghi.

Alla fine del '22 Minnie apparve in *Suzanna* di Richard Jones, film scritto e prodotto da Mack Sennett e interpretato da Mabel Normand, George Nichols, Walter McGrail, Winifred Bryson e León Bary: una commedia drammatica imbastita su un'agnizione finale. Come Minnie Deveraux, ella rivestì i panni che le erano propri, cioè quelli di un'anziana squaw. L'ultimo film al quale prese parte fu, nel '23, *The Girl of the Golden West* di Edwin Carewe: un western sentimentale, la trasposizione filmica dell'opera di David Belasco musicata con successo da Giacomo Puccini diciott'anni prima, il cui titolo italiano è *La fanciulla del West*. Gl'interpreti erano Sylvia Breamer, Jack Warren Kerrigan, Russell Simpson, Rosemary Theby, Wilfred Lucas e Nelson MacDowell; per l'ennesima circostanza, Minnie ricoprì il ruolo della squaw. Non ci si deve d'altronde stupire troppo se ella non ebbe molte occasioni per affrontare parti differenti: in quegli anni del muto dominati dalle commedie sentimentali e dalla comicità *slapstick* la corporatura, il colore della pelle, la bonomia del tratto e la sua stessa semplicità la confinavano inevitabilmente nelle caratterizzazioni; né pare lei nutrisse maggiori ambizioni: seguendola nei suoi film, ci si accorge che a volte, nell'uno e nell'altro indossa lo stesso vestito.

La carriera di Minnie s'interruppe allora, perché il 5 giugno 1923 ella morì a Los Angeles, all'età presunta di cinquantaquattro anni: s'ignora per quale causa. L'anno 1984 quale data di morte, riportato in qualche sito web, è da ritenersi chiaramente inesatta, dovuto all'identificazione dell'attrice con altra persona dallo stesso nome.

Virgilio Zanolla

Il fascino discreto del DSE (Dipartimento Scuola Educazione)

Stefano Macera

Negli anni '80 non avevano una buona nomea i programmi del DSE (Dipartimento Scuola Educazione), ramo culturale della Rai che venne istituito dalla l. 14 aprile 1975, n. 103. Essi venivano talvolta indicati come esempio di una comunicazione paludata, tale da allontanare gli spettatori dalla cultura. Però, oggi, su nuovi media come YouTube non mancano le registrazioni di quelle vecchie trasmissioni, accompagnate dall'approvazione d'un pubblico non di massa, certo, ma in ogni caso mosso più da bisogni conoscitivi che dalla nostalgia per la tv d'un tempo. A istanze simili rispondono le odierne realizzazioni di Rai Cultura, che però si basano su una diversa idea della divulgazione, al passo con un contesto socio-culturale assai mutato. Inevitabili differenze a parte, è possibile che qualcosa della lontana esperienza del DSE viva nella tv formativa di oggi? Per rispondere a tale quesito ci siamo confrontati con un ciclo di trasmissioni del 1982, diretto da Roque Oppedisano. Si tratta di *Uno stile, una città*: una produzione articolata in 10 puntate, perlopiù incentrate sul nesso tra una realtà urbana e una tendenza architettonica (esempi: Il romanico a Pavia, il barocco a Lecce, Il liberty a Palermo). L'episodio d'inizio e quello di chiusura, invece, si propongono rispettivamente come illustrazione degli obiettivi del ciclo e spiegazione del suo impianto critico. L'ideazione della serie si deve a Donato Goffredo, che si è avvalso della consulenza di un'insigne storica dell'arte: Angiola Maria Romanini (1926-2002), soprattutto nota per i suoi studi sull'architettura medievale, innovativi perché tesi a dimostrare l'influenza dei fattori storici sulle evoluzioni di carattere formale. Gli episodi legati a realtà urbane seguono uno schema preciso: una brevissima introduzione di Goffredo precede un filmato documentario, poi commentato in studio con un esperto. Nella puntata dedicata a Pavia è presente la stessa Romanini, il cui marcato ruolo è ribadito anche dall'intervento nei due episodi d'inquadramento generale. Ma quali sono i caratteri del filmato realizzato nella bella città lombarda? A una prima impressione, sembrerebbe trattarsi del consueto audiovisivo a finalità divulgativa, in cui un gran peso ha il commento della voce fuori campo, esposto in un italiano né banalizzante né eccessivamente incline agli specialismi. Per dire, anche quando si toccano nodi tecnicamente complessi, come il nuovo sistema di copertura degli edifici sacri inaugurato dal romanico, si rimane comprensibili ai non iniziati. Colpisce di più, magari, che per diversi minuti le riprese si limitino a restituire il contesto urbano e ambientale, associandosi a parole incentrate sui tratti generali dello stile in questione. Passa un po' di tempo prima che si arrivi a una trattazione specifica, legata alla celebre Basilica di San Michele Maggiore. La cui minuziosa descrizione rende finalmente chiara una differenza non secondaria rispetto ad altri lavori divulgativi dello stesso decennio. Si pensi alla *Storia dell'Arte Italiana per immagini*, affidata al regista Marino Nicola Hribar e basata sul rigoroso impianto critico di Giulio Carlo Argan. Quest'ultimo, come è noto, è stato tra i maggiori studiosi del '900, capace come pochi di creare ponti tra la storia dell'arte e quella delle idee. Però la sua prosa, anche se rielaborata da terzi, risulta troppo concettosa per audiovisivi di questo tipo. Per di più, nei documentari di Hribar la voce off si prende davvero poche pause. Che invece risultano più frequenti nel prodotto che stiamo analizzando, in cui il parlato viene spesso brevemente sostituito da brani musicali. Certo, oggi si va anche oltre: nei documentari d'arte degli ultimi tempi non manca il ricorso a rumori presi dalla realtà, che con più forza sottolineano il nesso tra una creazione artistica e un territorio. Né si esclude la possibilità di lasciare, di tanto in tanto, le immagini libere da qualsiasi intervento sonoro. Rimane che, nel filmato su Pavia, il lato visivo non risulta mai soffocato dal testo. Anzi, si ha la possibilità di apprezzare pienamente i movimenti di macchina che attraversano in lungo e in largo la facciata e l'interno della Basilica di San Michele, alternandosi

Angiola Maria Romanini (1926 - 2002)

Basilica di San Michele Maggiore nel cuore storico di Pavia. Un meraviglioso esempio di architettura religiosa con il suo tipico stile romanico lombardo

DIPARTIMENTO SCUOLA EDUCAZIONE

a dettagli rivelatori: un approccio che viene confermato anche nei monumenti trattati più velocemente. E la discussione in studio? Essa si distingue per concisione: in una dozzina circa di minuti vi si affrontano temi come i materiali usati, le tecniche di lavorazione, l'organizzazione del lavoro, la committenza e le sue finalità e, infine, quegli aspetti estetici che sempre si agganciano alle necessità di chi finanzia un'opera. E' l'attento Goffredo ad articolare le domande su questi aspetti, fornendo ad Angiola Maria Romanini la possibilità di soffermarsi sulle peculiarità del romanico di Pavia. Per esemplificare, lo spettatore viene reso edotto di quanto ogni costruzione sia il risultato di un'azione collettiva, normalmente svolta da un cantiere. Nel quale, tuttavia, ogni artefice gode d'una propria autonomia, tanto che in San Michele è possibile distinguere la mano dei diversi, anonimi scalpellini. Nella sua esposizione, Romanini si segnala per l'eloquio fine ma non necessariamente accademico, dimostrando inoltre una buona capacità di sintesi. Certo, siamo lontani dagli storici dell'arte impegnati nell'odierna Rai Cultura, gli Antonio Paolucci e i Claudio Strinati che, in fondo, fidelizzano il pubblico anche proponendosi in quanto personaggi. Però possiamo smentire la rappresentazione, diffusa a suo tempo, della tv targata DSE come regno del tedio. Anzi, si può forse parlare di un'esperienza di transizione, in cui s'inizia a porre qualche limite al predominio assoluto del parlato, che viene anche spogliato, in parte, del tono aulico a lungo dominante. Verosimilmente, programmi come *Uno stile, una città* hanno rappresentato una tappa di rilievo in direzione di quell'attuale tv formativa in cui, spesso, spettacolarità e rigore analitico coesistono felicemente.

Stefano Macera

Il mercante delle quattro stagioni di Rainer Werner Fassbinder

Massimo Cialani

Rivedendo un film di Fassbinder si rimane puntualmente colpiti, considerata la rapidità di esecuzione e l'economia dei mezzi, dalla rifinitura di ogni particolare e dal geometrico equilibrio tra recitazione musica e scena. Nei primi anni '70 Fassbinder mette in piedi la casa di produzione "Tango Film" e *Il mercante delle quattro stagioni* (Die Händler der vier Jahreszeiten, 1971) è la prima produzione realizzata in proprio. Esso vede protagonista Hans Epp (Hans Hirschmüller), già arruolato nella legione straniera, una volta tornato in patria lavora prima nella polizia e, una volta licenziato per le sue intemperanze, come fruttivendolo. Hans ha una moglie che non ama e maltratta, poiché la donna che ha sempre desiderato, per una questione di classe sociale, è rimasta per lui un sogno mai realizzato. Così per Hans le stagioni passano stancamente come la varietà dei frutti che l'uomo porta sulle piazze ogni giorno con il suo carretto. Ad un certo punto, angustiato dai continui rimproveri di madre e moglie ha un infarto che lo conduce in ospedale. Una volta uscito non è più in grado di svolgere il lavoro precedente. Quando incontra Harry, suo vecchio amico, gli propone allora di prendere il suo posto. Questi accetta, e presto prende il suo posto anche nel letto dell'algida consorte. Alla fine dopo il fallito tentativo di riallacciare un rapporto con la donna dei suoi sogni, una volta tornato a casa spezza il disco con la vecchia canzone italiana, legata al suo amore impossibile e, in mancanza anche dell'ultima illusione, si reca al bar abituale e difronte a moglie e amici beve un bicchiere di alcool dopo l'altro fino a stramazzare morto sopra il tavolo. Hans è vero che non riesce a pianificare la sua vita affettiva e lavorativa, risultando agli occhi dei familiari un perdente senza speranza, ma è anche vero che moglie e madre non si rendono conto dei suoi sentimenti, tanto che tutto quello che vorrebbe è semplicemente essere lasciato in pace. *Die Händler*, dodicesimo lungometraggio del regista segna il passaggio verso un cinema più personale, rispetto ai film precedenti in parte influenzati da Jean-Luc Godard e dal genere poliziesco americano. Nel film, si delinea con forza una problematica ricorrente che mette a confronto fattori psicologici con rapporti di classe, che interessano prevalentemente personaggi appartenenti allo strato basso della società, per i quali il destino è determinato proprio sul piano psicologico e culturale. Per Fassbinder i sentimenti privati sono infatti un elemento rivoluzionario a livello politico e sociale. Esemplare a tale proposito è la sequenza del pezzo musicale che il protagonista ascolta nella sua camera sul giradischi: un brano di Domenico Modugno a cui è molto legato, perché gli ricorda un momento felice della sua vita passata. Il punto in cui frantumerà il disco, coincide significativamente con il distruggere se stesso; perché quel ricordo appartiene all'essenza psicologica del personaggio. Fassbinder serve il suo piatto freddo al pubblico in modo naturale, autentico, perfetto ed emozionante. *Die Händler* risulta una inquietante parabola della vita e della morte, ma anche un'impietosa critica al vincolo matrimoniale: "Il matrimonio o la coppia è il nucleo, il primo ingranaggio del meccanismo di repressione sociale".[1] Ne *Il mercante delle quattro stagioni* troviamo temi ricorrenti del suo cinema successivo come la radicalizzazione del mondo a luogo di sopraffazione, il dualismo servo-padrone contrapposto sia a livello sociale sia a livello di sentimenti. Per Fassbinder la politica non si estrinseca tanto in uno spazio collettivo ma nei rapporti interpersonali all'interno di uno spazio chiuso, una camera, un appartamento: il personale è anche politico. In proposito ha dichiarato: "*Il mio cinema è politico, ma non alla maniera dei film di Damiani, Bellocchio, Rosi. Per me il cinema politico non è quello che fornisce delle risposte, che propone dei modelli ideologici, ma quello che lascia al pubblico la libertà di trovare le proprie conclusioni, di formarsi le proprie opinioni su quello che il cinema può affrontare in campo politico. Per me sarebbe un gesto autoritario dire di un film: il sistema socialista è quello giusto o qualcosa del genere, anche se sono convinto che nel pensiero socialista ci sono le verità fondamentali.*"[2]

Rainer Werner Fassbinder (1945 - 1982)

Massimo Cialani

1 *Rita Cirio, "Mi scusi un secondo, le faccio un film", L'Espresso, n. 35, 2.9.1979. p. 43.*

2 *Rita Cirio, int, cit,. p. 43.*

Il cinema secondo Sciascia

Natalino Piras

Ne abbiamo parlato in una puntata del "Cinema probabilmente" per **DdCR |Diari di Cineclub Radio**, il 15 gennaio scorso, e l'interesse per i film tratti dai libri di Sciascia ha segnato diversi interventi in queste pagine.

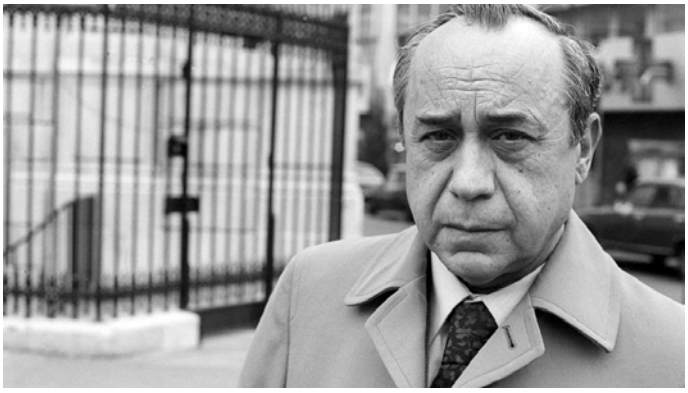
Adesso, il centenario della nascita del grande scrittore, 8 gennaio 1921, diventa occasione per fare il punto, evidenziare di come nell'opera di Sciascia cinema e narrazione coincidano.

Del maestro di Racalmuto, sempre l'8 gennaio Adelphi ha mandato in libreria *Questo non è un racconto. Scritti per il cinema e sul cinema*, a cura di Paolo Squillacioti.

Prendo dalla mia tesi di laurea su Sciascia dove è sempre lui a ricordare: «La macchina di proiezione funzionava ad acetilene; alla costruzione di una centrale elettrica nel paese avevano appena cominciato a lavorare. L'illuminazione pubblica – sporadiche chiazze di luce giallastra e vacillante – era ancora a petrolio». Tanti archetipi di *Cinema Paradiso*.

Ci sono opere di Leonardo Sciascia scritte come sceneggiature cinematografiche. Come sceneggiatore ha preso parte alla scrittura di *Bronte: cronaca di un massacro che i libri di storia non hanno raccontato"* (1972) di Florestano Vancini. I fatti per come li ricostruisce Sciascia sono nella demisitificazione del mito del Risorgimento, quello che ci facevano imparare a scuola. Ma pure della novella *Libertà* (1882) di Giovanni Verga, anche questa nelle antologie scolastiche, che dell'uccisione a Bronte dei signori, il notaio ma pure suo figlio bambino per mano di una massa di contadini angariati, dà una visione dalla parte dei nobili e dei "liberatori" garibaldini. Sciascia ribalta i termini della questione. Il generale Canibardu ha altri interessi. È sbarcato in Sicilia per attuare l'unità d'Italia come impongono i Savoia e Cavour. Una unità d'Italia che non intende sanare i mali del Meridione ma acuirli. Fatti come quelli accaduti a Bronte devono subito essere repressi, nel sangue. Il Dittatore Garibaldi ordina al suo generale Bixio di attuare la repressione. Ci saranno cinque fucilati per esempio. Tra di loro lo scemo del villaggio e l'avvocato Lombardo che stava dalla parte degli ultimi.

I film tratti dalle opere di Sciascia sono *Una vita venduta* (1976) di Aldo Florio tratto dal racconto *L'antimonio* negli *Zii di Sicilia*, *Il giorno della civetta* (1968) di Damiano Damiani, *Il Consiglio d'Egitto* (2002) di Emidio Greco, *A ciascuno il suo* (1967) di Elio Petri, *Cadaveri eccellenti* (1976) di Francesco Rosi, tratto dal *Contesto*, *Todo modo* (1976) di Elio Petri, *L'uomo che ho ucciso* (1995) di Giorgio Ferrara, tratto da *1912+1*, *Porte aperte*(1990) di Gianni Amelio e *Una storia semplice* (1991) di Emidio Greco. Nel 1998, Gianni Amelio ha realizzato *I ragazzi di via Panisperna*, dove si parla anche di Majorana e della sua scomparsa. Possiamo considerare sciasciano pure *Salvatore Giuliano* (1962) di Francesco Rosi, il capo d'opera che Georges Sadoul ha paragonato all'orazione shakespeariana di Antonio sul cadavere di Giulio Cesare.


Leonardo Sciascia (Racalmuto, 8 gennaio 1921 – Palermo, 20 novembre 1989)

Il bandito Giuliano formò nel 1943 un esercito separatista siciliano finanziato dai servizi segreti italiani e americani. Ancora in piena guerra, Salvatore Giuliano era funzionale al potere criminale dello Stato e a quello della mafia, almeno fino a quando la mafia non decise di sbarazzarsi di lui.

Nella visione del mondo impressa nell'opera omnia di Sciascia spesso, sempre, Stato e mafia coincidono. La strage di Portella della Ginestra il 1° maggio 1947, flashback importante nel film di Rosi e come una ripetizione del massacro di Bronte, è una storia significativa che bisogna saper narrare, a futura memoria, da un punto di vista rovesciato rispetto alle versioni ufficiali, appunto di Stato.

Narrare è importante per Sciascia. È cosa in lui insita. Vivere per scrivere. L'invenzione dei personaggi muove nelle varie zone di passaggio e di estensione tra una storia e un'altra, tra una e l'altra geografia. Sciascia costruisce personaggi narrativi che sono insieme aderenti al contesto che li emana e adattabili a una universalità non di maniera. Personaggi-tipo come "il capitano Bellodi", "l'ispettore Rogas", "il giudice Di Francesco" ma anche "il criminale Tommaso Scalia" "il politico Aldo Moro". Tommaso Scalia è interpretato da un "fantastico" Ennio Fantastichini, che a un certo punto, battendosi forte, ripetutamente, la mano sulla fronte così si rivolge al giudice Di Francesco (Gian Maria Volonté) nel film *Porte aperte*: «Qui dentro c'è robba bbona signor giudice!». Nel romanzo di Sciascia da cui il film è stato tratto, nessun personaggio ha nome proprio. Ne vengono indicati il ruolo e la funzione. Il giudice Salvatore Petrone, il vero archetipo di Di Francesco, è «il piccolo giudice». Ricorda il piccolo giudice (Jean Louis Trintignant) di *Z* (1969) di Costa-Gavras, nella Grecia dei colonnelli.

I personaggi di Sciascia rappresentano una Siicilia di mafia, di fascismo-pena di morte, di politici sepolcri imbiancati (il cui luogo ideale sono le cripte) e di moralisti gesuiti, di biechi e cupi inquisitori. I luoghi sono funzionali a questa narrazione. In tutto il contesto inquisitoriale presente nella narrativa sciasciana è rilevabile come le cripte siano sottostanti alle chiese: metafora degli ipocriti che sono appunto dei sepolcri imbiancati.

I tipi sciasciani sono universali anche perché c'è da parte dello scrittore un buon uso della metafora. *L'epopea del vicinato* diventa universo estensibile. «Si chiariscono anche precise ascendenze culturali» è stato detto: «da un lato, la tradizione settecentesca di Voltaire e Diderot; dall'altro, la lezione di Manzoni, sia dei *Promessi sposi*, come affresco dell'ingiustizia umana, sia della *"Colonna infame"*, riletta come atto d'indignazione morale contro i rei in cerca di attenuanti, contro coloro che se non sanno quello che fanno è *per non volerlo sapere*».

Sciascia cinematografico è come un bravo scalpellino che conosce il filo della pietra perché questa si apra con naturalezza. L'aprire è condizione necessaria e indispensabile per poter dare forma. Saper narrare è sapere dare forma: altrettanto indispensabile condizione perché quanto esce dalla modellatura diventi poi una cosa, un prodotto, che possano utilizzare e godere (sentire, leggere, vedere, toccare, gustare) e la tua gente e altri pubblici, oltre la dimensione del tuo ambiente, del tuo contesto. I personaggi sciasciani sono *paesi portatili* (*Pais portatil* è il titolo originale del romanzo del venezuelano Adriano Gonzàlez Leòn: *Armi per la città*) che ognuno si porta dentro. Ciascuno a suo modo. Che è la differenza contro l'omologazione al tutto.

"Todo modo para buscar la voluntad divina": così Ignazio di Loyola, fondatore insieme a Francesco Saverio e Pierre Favre dell'ordine dei Gesuiti. Ogni mezzo per cercare e ottemperare fa la volontà divina.

Il capitano Bellodi (Franco Nero), protagonista de "Il giorno della civetta" (1968) di Damiano Damiani

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

Il *Todo modo* di Sciascia contesta l'asserzione assoluta di Ignazio di Loyola.

Nel film di Elio Petri (due anni dopo il romanzo, nella notte della Prima Repubblica) Marcello Mastroianni e Gian Maria Volonté sono rispettivamente don Gaetano e M. il Presidente. Tiene loro testa, nella recitazione, nella parte di autista di M e di diavolo sterminatore, Franco Citti. Film cupo, sulla dissoluzione del Potere, sul suo inestinguibile sbranare, servito da una magnifica fotografia di Luigi Kuveiller. Poco si discosta dal nero.

Il vero Aldo Moro che il Presidente del film richiama, avrebbe vissuto di lì a poco la sua passione e morte nei cinquantacinque giorni prigioniero delle Brigate Rosse. Qui siamo ancora al tempo degli esercizi spirituali nell'eremo di Zafer. Esercizi spirituali per uomini del Potere, nefando, fatto di buio, di tenebra, di cripte, di fatiscenza, di morte. Un Potere autofagico. Gli esercitanti il potere sono politici corrotti al Governo, tutti quanti, banchieri, industriali, presidenti di Enti a istituzioni a foraggiamento statale, più incarichi per uno solo, tutti, miliardari. Uno per molti, bravissimo in ruolo tragico, è la maschera di Ciccio Ingrassia, Voltrano, folle, seminatore di zizzania, corrotto e corruttore, "invertito". Grandi nella recitazione anche Mariangela Melato, moglie del Presidente, ossessa dal desiderio, Renato Salvatori, il giudice Scalambri, Michel Piccoli come Lui, uno dei boiardi di Stato, Tino Scotti, cuoco dell'eremo dove si svolgono gli esercizi spirituali, esercizi di morte.

A Sciascia non piaceva *Todo modo* di Elio Petri così come prendeva le distanze dal *Giorno della civetta* di Damiano Damiani. Prima che il film lo ossessionava il suo stesso romanzo. Non voleva esser identificato come autore di quel romanzo "unico" dove gli altri, secondo Sciascia, coglievano solo l'aspetto folcloristico.

Eppure *Il giorno della civetta* resta come uno dei migliori film sulla mafia. A distanza di sessant'anni dall'uscita del romanzo (1961) e poco meno dal film (1968) *Il giorno della civetta* torna come una tragedia shakespeariana del nostro tempo. Non a caso il titolo prende da una tragedia del Bardo, *Enrico VI*, una battuta pronunciata dall'animoso duca di Somerset nella terza parte: "E colui che non vorrà oggi combattere per una simile speranza, se ne torni alla propria casa; si ponga a letto, e, se ardirà mostrarsi alla luce del giorno, sia fatto oggetto di scherno e di meraviglia, come avviene alla civetta quando fuor d'ora si mostra". Chi affronta lo scherno della luce piena del giorno è uno tra i personaggi più rappresentativi di Sciascia: il capitano Bellodi, uomo del nord nella Sicilia dove la mafia passa da rurale a fenomeno industriale, oggi artefice e strumento del Capitale, il più spieatato. Il capitano Bellodi ne esce sconfitto ma non vinto. Lascia un segno. A futura memoria. Per quanti vorranno imitarlo nella sua quotidiana lotta contro l'assurdità, la ferocia, l'assoluta iniquità del Potere.

Il capitano Bellodi è uno dei lasciti più importanti di Sciascia.

Natalino Piras

Il capitale umano – La fascinazione e il veleno del potere

Stefano Pavan

L'azione è spostata dal Connecticut alla Brianza, ma il senso è esattamente inquadrato. Tratto dal romanzo omonimo di Stephen Amidon, *Il capitale umano*, di Virzì, ci avvolge in un umorismo cupo, dove il sorriso è a denti stretti e ci coinvolge nell'involuzione civile e culturale che il nostro paese ormai respira da tempo. L'italiano medio entusiasticamente entra nella squadra dei cannibali che spolpano ogni giorno il nostro presente. Mentre si assiste alla proiezione, quasi ci si guarda intorno perché si comprende che, in qualche maniera, anche noi siamo responsabili di tale disastro.

Come diceva il poeta De André: *"Anche se voi vi credete assolti siete lo stesso coinvolti."*

Il film, scritto da Francesco Bruni, Francesco Piccolo e Virzì, è diviso in capitoli in un mix perfetto tra angoscia, splendori, miserabili azioni di arrampicamento sociale e ricerca di una speranza di espiazione.

Paolo Virzì ha catturato in maniera superba e impietosa il qualunquismo e l'ossessione compulsiva di una società maleodorante ed egoista. L'essere umano che ha dimenticato il significato di umanità è come un vampiro, avido di sangue, distrugge e contagia consapevolmente ogni elemento con cui viene in contatto.

Una frase, pronunciata dal personaggio, di una strepitosa Valeria Bruni Tedeschi, racchiude il senso terrificante di una società impietosa: «*Avete scommesso sulla rovina di questo paese, e avete vinto*».

Parole disarmanti e veritiere quanto la nostra decadente attualità.

Non esiste una via di mezzo per entrare emotivamente nel film perché, dal primo fotogramma, si viene catapultati e coinvolti in un lato oscuro. Un versante concreto del pensiero e dei modi in cui si sottomette l'uomo all'uomo in una storia emotiva che ci riguarda quotidianamente.

Una storia nelle storie, un film potente dove la salvezza non esiste se non negli sguardi dei due giovani, Serena (Matilde Gioli) e Luca (Giovanni Anzaldo) che a fatica soffrono e rinascono.

Una lezione per tutti coloro che fingono, voltandosi dall'altra parte, pur di non assistere al degrado e alla corruzione.

Nel film tutto si adegua al potere, al denaro, anche l'intellettuale critico, attento e velleitario diventa ossequioso e complice pur di trovare il suo spazio o la sua ultima possibilità di vivere un amore. Il dolore non risparmia nessuno e nessuno è immune dal contagio.

E il regista è riuscito ad esplorare quel buio rivoltante malgrado le false luci di una ribalta ben plastificata ed ha messo in luce la spaventosa realtà di un individualismo avido che corrompe ovunque una società ormai in scadenza.

Un cast di primordine, un realismo dominante, con una luminosa Matilde Gioli ed un credibile e bravo Giovanni Anzaldo nel ruolo di Luca Ambrosini.

Bentivoglio, Golino, Lo Cascio, Gifuni, Alberti e Storti, per citarne alcuni, sono da standing ovation, memorabili e in perfetta sincronia con il "Tutto" del maestro Virzì.

Perfetto il personaggio di Valeria Bruni-Tedeschi che manifesta il suo continuo disgusto, ma non riesce ad affrancarsi dal suo ambiente tossico.

Il Capitale umano, credo, sia la migliore pellicola di Paolo Virzì, un film, dai tratti noir, internazionale, drammaticamente reale e capace di raccontare il nostro tempo malato partendo da una morte accidentale.

Una produzione italofrancese del 2013 con una eccellente fotografia di Jérôme Alméras e Simon Beaufils, un montaggio di Cecilia Zanuso ed un'ottima ricerca musicale di Carlo Virzì.

Il film ha raccolto una lunga e prestigiosa serie di premi meritati per un lavoro dove Paolo Virzì e tutta la sua equipe hanno dimostrato il valore di una grande opera d'arte sociale.

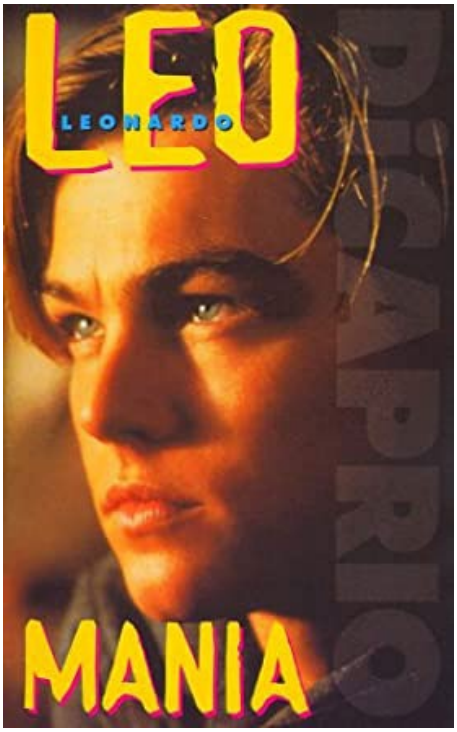
Da vedere almeno due volte.

Stefano Pavan

National Enquirer – Shooting the Stars (ovvero il divismo cinematografico nel mirino)

Roberto Baldassarre

Tenendo presente che la linfa vitale del cinematografo è il film, che sia opera d'arte oppure mero prodotto commerciale, l'altro aspetto fondamentale che ha mitizzato il grande schermo, sin quasi dalle origini, è il divismo. Una star, attrice o attore, può nascere ed entrare nel firmamento attraverso lo straordinario esito di una pellicola, ma in egual misura è proprio la notorietà di una stella che può mettere in produzione e far decollare un film. Nel momento in cui il cinematografo ha cominciato a darsi una precisa fisionomia professionale, divenendo un'agguerrita industria – pressappoco dopo il 1910 –, il divismo è stato uno dei punti basilari su cui investire e incrementare le produzioni nazionali, anche perché erano proprio queste suadenti celebrità di celluloide a permettere di smerciare in ambito internazionale le pellicole. I divi, ognuno con un loro particolare magnetismo, riescono a plasmare e appagare i desideri di un nutrito pubblico di appassionati, che nell'oscurità della sala sono rapiti dalle sentimentali, allegre o tragiche loro vicende. Tutto questo perché i 24 fotogrammi al secondo (16 fotogrammi nel periodo del muto) immortalano maggiormente un'icona, rendendola più viva e riuscendo a creare maggiore empatia. Lo Star System che si è andato a formare velocemente, sebbene a volte molto difficile da gestire (capricci da star, aumenti di cachet, vite private ondivaghe ecc.), è per le case di produzione un bene preziosissimo da proteggere e amministrare attentamente, per non sciupare la vena d'oro trovata. Le preoccupazioni maggiori sono sempre giunte dalla stampa scandalistica, che con una stilo poteva vergare uno scoop scomodo e fare morti e/o feriti nello Star System. Si potrebbe stilare una lunghissima lista di dive e divi assurti a mito spettatoriale, e anche un corposo elenco di star le cui carriere sono state stroncate da uno scandalo, seppure piccolo, ma tra i tanti miti di celluloide è sufficiente citare la folgorante carriera di Rodolfo Valentino (1895-1926), preso anche lui nel mirino della stampa scandalistica ma, per fortuna dei produttori, mai stato colpito. Rodolfo Valentino con una manciata di pellicole era diventato il Latin lover cinematografico per eccellenza, tanto che la sua improvvisa morte gettò nello sconforto più totale le sue ammiratrici. Al suo funerale accorsero folle oceaniche che volevano dare l'ultimo saluto al loro prediletto amante insostituibile, con le cronache che riportarono scene di isterismo e, sebbene non completamente accertate, anche alcuni suicidi. Rodolfo Valentino era un'icona amatoria per le spettatrici, un uomo virile ma con atteggiamenti da vero cavaliere romantico, mentre per i produttori era un diamante di molti carati da salvaguardare a tutti i costi. È per questo che i fioccanti pettegolezzi sulla sua presunta omosessualità, spifferati dalla stampa, venivano silenziati rapidamente oppure smentiti con prove, perché altrimenti avrebbero distrutto il mito del macho Latin Lover: milioni di cuori femminili infranti, milioni di dollari perduti dai produttori.



Esempio di istant book su DiCaprio

L'icona Rodolfo Valentino

Più recentemente, un fenomeno similare di "isteria" spettatoriale, con annessa mole di scoop e gossip, si è ricreato con Leonardo DiCaprio, che per una manciata di anni, da *Titanic* (1997) fino a pressappoco a *Gangs of New York* (2002) ha avuto frotte di ragazzine completamente ammaliate e perse per questo giovane e bell'attore, che ha incarnato il principe azzurro dei loro sogni. A DiCaprio, nel suo massimo periodo di celebrità, sono state dedicate moltissime copertine, articoli sulla sua vita privata (sempre attorniato di fascinose ragazze) e Istant Books che riassumevano la sua folgorante carriera, ma allo stesso tempo anche lui è stato nel mirino di pettegolezzi che cercavano di scalfire l'immagine che gli era stata creata, tra cui anche una presunta omosessualità.

Ci sono due tipologie di riviste che hanno foraggiato, in direzioni opposte, i miti cinematografici: quelle patinate, con notizie spesso pilotate dagli stessi Press Agent, e quelle prettamente scandalistiche. Le prime servono ad accrescere e mitizzare il personaggio, fornendo solo curiosità cortesi sulla vita privata delle star, a volte inventandole di sana pianta; le seconde, invece, puntano direttamente nello scovare e rivelare scomodi pettegolezzi dei divi, non disdegnando di rovistare nella spazzatura (come accadde con DiCaprio, in cui giunsero a rimestare le sue pattumiere per scoprire cosa gettava). In passato la distinzione tra queste due tipologie di riviste era molto più marcata, non solo perché era un'epoca marcata da forte perbenismo, ma anche perché i bollettini informativi sulle Star erano distribuiti dalle medesime case di produzione, che giustamente pubblicizzavano in modo dorato i propri gioielli. A differenza di oggi, in cui uno scandalo può creare certamente sdegno ma rapidamente viene anche dimenticato (a seconda della gravità) la stampa scandalistica di allora era una vera mannaia per le carriere cinematografiche. Un godibile compendio di quanti scandali rivelati e/o sottaciuti hanno serpeggiato nella mecca del cinema sono stati narrati in *Hollywood Babylon* (1959) e *Hollywood Babylon II* (1984) da Kenneth Anger. Il primo tomo, che sin dalla sua pubblicazione incorse a censure, è in un certo qual modo la base su cui si è formato l'attuale e vincente *"Yellow Journalism"*, ovvero la stampa scandalistica. Anche se va precisato che i due libri di Anger non hanno un'impostazione giornalistica, ma sono narrazioni fitte di toni sarcastici su fatti e fattacci dell'epoca. In particolare due periodici hanno fatto la loro enorme fortuna con questo giornalismo d'attacco: il *News of the World* (1843-2011) e il *National Enquirer* (1926-presente). Il *News of the World*, uno dei tabloid di maggiore tiratura, fu costretto a chiudere, per ironia della sorte,

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

perché venne travolto dagli scandali: i propri giornalisti avevano corrotto agenti di polizia e/o avevano effettuato intercettazioni telefoniche abusive. Il *National Enquirer*, che sfrutta i medesimi – "illeciti" – mezzi, sopravvive e continua a sparare alacremente i suoi scoop.

"Giornale killer" è in un certo qual modo il *National Enquirer*, perché è un tipo di giornalismo che punta settimanalmente il proprio mirino sull'obiettivo celebre del momento e lo "impallina" con un solo colpo... giornalistico. Non importa se la notizia non sia stata completamente verificata, e che lo scoop sia stato acquisito con metodi disonesti, quello che interessa, all'editore, è che la notizia faccia vendere molte copie. È un giornalismo esecrabile, però va constatato che riscuote ampio consenso, perché fa leva sulla famelica curiosità dei lettori/spettatori che vogliono conoscere principalmente tutti i peccatucci delle celebrità. Il *National Equirer* fu fondato a New York nel 1926 da William Griffith, e il primo nome dato al giornale era *The New York Enquirer*, che cambiò nell'attuale denominazione a partire dal 1957. Inizialmente era un rivista che si occupava solamente di cronaca, ed era molto propensa a foraggiare le idee dell'ultra destra americana. Nel 1952 il periodico fu comprato da Generoso Pope Jr., però è praticamente accertato che i soldi erano stati sborsati dal boss Frank Costello, in cambio che la rivista evitasse di menzionare nei suoi "reportage" cronachistici gli affari della mafia. Dalle origini fino al 1967 il periodico prediligeva raccontare, senza fronzoli, la cronaca nera, con particolareggiate descrizioni e inserimento ad hoc di foto abbastanza eloquenti sui delitti, rispettando, comunque, i limiti della censura di quel tempo. Sebbene questa linea editoriale funzionasse, il proprietario Pope Jr. preferì cambiare le argomentazioni, puntando il mirino verso le "inchieste" sul mondo delle celebrità, soprattutto quelle dello spettacolo. Per tanto, scandali e fattacci vengono pubblicati solamente se il protagonista è una celebrità del Jet-Set. Tra questi poli di argomentazioni, chiaramente, il più appetibile per le vendite è quello inerente al sesso, soprattutto se viene "scovato" un Sex Tape oppure ci sono rivelazioni sui privati gusti sessuali del divo (e con ciò si ritorna a Rodolfo Valentino). In questo caso, ovvero sulla presunta omosessualità, ultimamente il divo prevalentemente messo sotto attacco dal *National Enquirer* è John Travolta, in cui si rivelano sempre nuovi scoop. Ma la carta vincente del *National Enquirer* non è tanto l'articolo in sé, che descrive il fatto o fattaccio con maggiori dettagli possibili, ma le fotografie. La rivista, per acchiappare anche nuovi lettori, spara in prima pagina un titolo urlato e lo accompagna con una foto – seguite da quelle che corredano internamente l'articolo – in cui la celebrità ha un'espressione o una postura (spesso ritagliata da qualche pellicola interpretata) che possa avvallare il medesimo titolo. Tanto per fare un vecchio esempio nostrano: quando Pier Paolo Pasolini venne accusato, nel 1961, di rapina a mano armata in una trattoria sita a San Felice Circeo, alcuni periodici avevano corredato l'articolo con una foto nella quale Pasolini imbraccia un mitra. Quest'immagine altro non era che un frame tratto dalla pellicola *Il Gobbo* (1960) di Carlo Lizzani, in cui Pasolini recitava il ruolo del partigiano Leandro. Foto decontestualizzata, ma perfetta per l'uso che volevano farne, ovvero rimarcare la pericolosità del soggetto. Tornando al *National Enquirer*, se lo scoop rivela ai propri lettori che durante la relazione tra Tom Cruise e Katie Holmes la loro casa era un inferno, la foto scelta è quella del volto dell'attore mentre urla a squarciagola, mentre la giovane attrice ha un'espressione sommessa. Se l'argomento caldo della settimana è un – presunto – Sex Tape, in copertina si mette o un frame del video hot (quando si è in possesso del materiale), oppure una foto di repertorio (quando la rivista non ha in mano il video), in cui la postura della celebrità possa rimandare alla lascivia. Anche le celebrità defunte non hanno mai ricevuto un buon servizio a livello di fotografie. Ad esempio le foto di Michael Jackson utilizzate per accompagnare news sulla sua misteriosa morte, sono sempre quelle il cui volto del cantante è straziato dalla chirurgia plastica; idem per la triste morte di Withney Huston, in cui si usa un'immagine della cantante ormai nella fase calante. Altri pettegolezzi ferini, che piacciono molto perché ci sono nel mezzo storie di tradimenti e di milioni di dollari, sono i divorzi tra celebrità. La separazione tra Nicole Kidman e Cruise (attore molto spiato dalla rivista), è stato uno dei più seguiti, come e accaduto altrettanto con il divorzio tra George Clooney e Amal Clooney. In ambedue i casi il titolo riportava a caratteri cubitali a quanto sarebbe ammontato l'assegno da staccare per la consorte. Gli zeri di una cifra colpiscono l'occhio del lettore quanto una eloquente foto. Sebbene il *National Enquirer* continui a sfornare scottanti e urticanti chicche su celebrità dello spettacolo, ultimamente i maggiori obiettivi scandalistici, anche perché sono argomenti di calda attualità, sono riservati a Donald Trump. Questa linea editoriale del momento non va interpretata come un cambio ideologico della rivista (fornire una controinformazione alla vulgata promossa da Trump in questi anni), ma semplicemente è una conferma di come il settimanale privilegia lo scandalo.

Prima edizione del libro di Kenneth Anger

Pasolini con Il mitra nel film "Il gobbo" (1960) di Carlo Lizzani

Un esempio delle tipiche copertine del National Enquirer

Roberto Baldassarre

Storico e critico di cinema da oltre un decennio, ho collaborato per riviste cartacee e magazine web. Sono stato corrispondente anche per alcuni festival, in Italia e all'estero. Con una recensione o un saggio cerco di fornire il mio punto di vista, a volte ferino

Il testamento incompiuto di Tezuka, l'umanissimo Dio del manga

Ali Raffaele Matar

Cosa sa l'occidentale medio di Tezuka, l'uomo che ha definito per sempre l'immaginario iconografico dell'intero Giappone? Un artista la cui vita ha attraversato tutta un'epoca, quella dell'era Showa, iniziata nel 1926 - appena due anni prima della sua nascita - e conclusa nel 1989, con la morte dell'imperatore Hirohito e, per ironia della sorte, anche dello stesso Tezuka. Maestro d'eccezione nel campo dell'arte illustrata, ha dedicato la sua esistenza alla creazione di opere animate e a fumetti universali, che hanno attraversato mari e confini, giungendo a emozionare generazioni di lettori di ogni epoca e nazionalità. Ha saputo sapientemente rivolgersi a chiunque, dai giovanissimi agli adulti, dal pubblico impegnato a quello meno esperto, lasciando un'eredità artistica senza pari al mondo, per qualità e varietà di tematiche. Eppure, se oggi chiunque conosce Walt Disney, pochi ancora possono ammettere di aver sentito menzionare il nome di Tezuka Osamu, il Disney - ma anche l'Eisner – del *Paese del Sol Levante*. Impossibile sintetizzare in poche righe il notevole apporto da lui fornito alla nona arte, nel corso dei suoi quarantacinque anni di attività, su soli sessanta vissuti. Basta volgere uno sguardo alla sua vastissima bibliografia per apprenderne l'estro. Una prolificità creativa che si dipana su oltre 150 mila tavole, realizzate con l'ottica di una continua sperimentazione. Ha scandagliato le emozioni dell'animo umano per affidarle ai numerosi personaggi che compongono il suo *star system*, un insieme di "attori" ricorrenti, che usava per sviluppare le sue trame. Trame mai banali, con le quali è riuscito a narrare la storia del mondo tra passato, presente e distopia, ipotizzando già negli anni cinquanta la futura coesistenza tra umani e robot. In Giappone, Tezuka è citato e omaggiato ovunque. I suoi personaggi più iconici - da Kimba e Astroboy a Zaffiro e Black Jack - popolano ancora le pagine dei magazine e le storie dei fumettisti della new wave di oggi, molti dei quali hanno saputo cogliere le redini del *Padre del manga*. E mentre effigi tezukiane tappezzano in ogni punto i muri delle stazioni, delle librerie e delle vetrine dei negozi di Tokyo, i palinsesti del piccolo e grande schermo propongono di continuo adattamenti moderni delle sue opere, da quelle per ragazzi - Dororo, Metropolis e Budda - a quelle per adulti - Barbara, Diletta e MW. Malgrado un lascito artistico di mole qualitativa inimmaginabile, la prematura morte di Tezuka nel 1989 costringe l'autore a lasciare incompiute le ultime tre opere concepite. Pubblicata in Italia dall'etichetta Hikari della 001 Edizioni, *Gringo* è la storia di un manager aziendale dalla forte personalità che viene spinto dalla sua compagnia a trasferirsi in Sud America per dirigere una filiale. Complotti e vicissitudini varie costringeranno l'uomo ad abbandonare il suo ruolo e a sopravvivere alla guerra civile che attanaglia tutta l'area. L'opera, su ammissione dell'autore, nasce dal desiderio di cimentarsi nello studio dell'identità giapponese, prendendo a modello un energumeno espatriato in una nazione lontana dalla sua *comfort zone*, proponendosi al contempo anche come denuncia, l'ennesima, della futilità dei conflitti armati, tema principale della poetica tezukiana. La seconda opera inconclusa porta il titolo di *Ludwig B* e si prefigge di raccontare la biografia – a tratti decisamente romanzata – di Beethoven. Tuttavia, la storia si interrompe durante l'adolescenza del musicista, sebbene resti comunque fino all'ultimo un'opera ambiziosa e intrigante. Benché significative, le opere summenzionate non reggono il confronto con l'unico vero testamento dell'autore, lasciato ugualmente incompiuto: *Neo Faust*. Pubblicata solo di recente da JPop Manga nella collana *Osamushi*,

Uno degli ultimi ritratti di Tezuka nel 1989

l'opera narra di Ichinoseki, emerito docente di biochimica, dimenato dall'incessante passare del tempo e dalla responsabilità di concretizzare le sue ricerche. L'anziano sogna di disporre di qualche anno in più per scoprire il mistero della vita. Detto, fatto: come un miraggio, appare dal nulla una donna mefistofelica che gli propone, in cambio della sua anima, di ringiovanire. Ha qui inizio la rivisitazione tezukiana del Faust di Goethe. Quella definitiva, perchè Tezuka si fece ispirare già altre volte dall'opera dello scrittore tedesco, nel 1949 e nel 1971, in un episodio dei suoi *Lion Books*. Rievocati i punti salienti della storia del secondo dopoguerra, con le olimpiadi di Tokyo del 1964, l'inaugurazione del primo *shinkansen* (il treno super veloce giapponese) le rivolte del 1968 e il boom economico, Tezuka sposta di nuovo le lancette al 1970, all'inizio della storia, per riprendere il filo dal punto in cui lo aveva interrotto. Dalla corruzione della classe politica all'influenza della religione, dalle conseguenze della clonazione alla ciclicità del tempo e l'ineluttabilità del destino, la moltitudine di tematiche che Tezuka racchiude tra le pagine è notevole. Non è difficile supporre che lo stesso Tezuka si rivedesse nei panni del suo anziano

Copertina italiana di Neo Faust

Una tavola tratta da Neo Faust di Tezuka

protagonista, disposto a vendere l'anima al demonio pur di rinvigorire e continuare a lavorare ancora per decenni. Nonostante sia un'opera dichiaratamente di stampo filosofico, il tono drammatico lascia spesso spazio al citazionismo e alla commedia: da *Einstein*, cui Tezuka regala il volto dell'anziano professore, all'autore di gekiga Shirato Sanpei, menzionato accanto all'effige della rivista *Garo*, fino al riverito Walt Disney. Il tono autoironico dell'autore interviene di tanto in tanto per sancire ai lettori che si tratta pur sempre di un'opera di fantasia. Come ricorda il critico Daniele Barbieri in un suo scritto, Tezuka sfrutta le proprie doti di narratore non per assolvere e condannare ma per esplorare la natura umana. E non sarà certo il tempo a ridimensionarne il genio o gli echi della sua grande umanità.

Ali Raffaele Matar

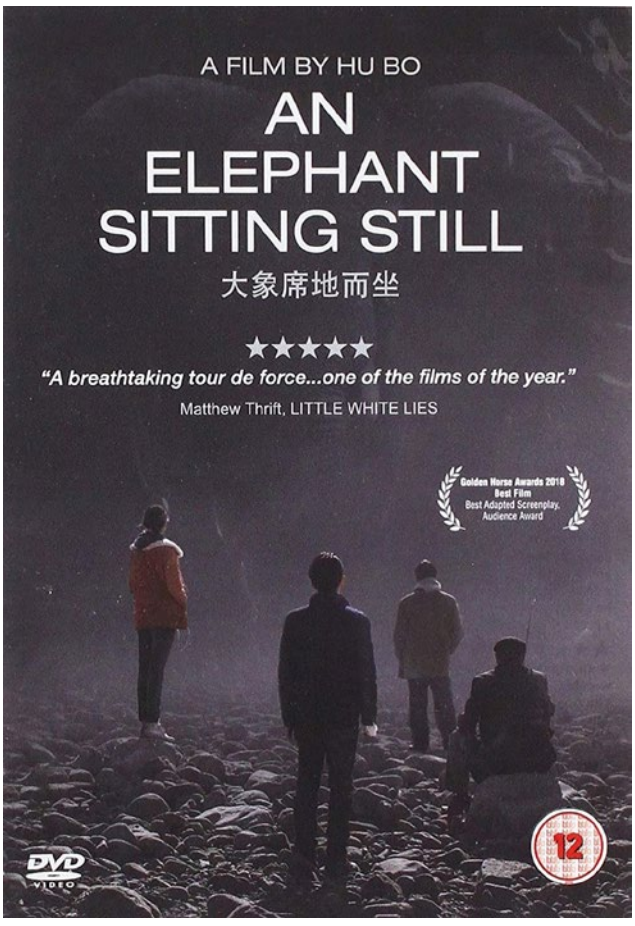
An Elephant Sitting Still una folgorante opera prima

Tonino Mannella

Da dove cominciare nel recensire questo film cinese autentica rivelazione nel panorama cinematografico mondiale? Si potrebbe partire dalla vicenda personale del giovane regista, legata a doppio filo con la realizzazione e le tematiche del film, oppure dalla durata, elemento importante che contraddistingue un certo tipo di cinema d'autore come quello di Lav Diaz o qualche opera di Béla Tarr non a caso maestro dello stesso Hu Bo, o ancora si potrebbe parlare dello stile cinematografico che richiama i grandi film neorealisti e del cinema moderno.

Proverò ad analizzare tutti questi aspetti per dare un quadro quanto più completo di quello che considero uno dei film più imponenti e allo stesso tempo equilibrati degli ultimi dieci anni.

Il film segue le vicende di quattro personaggi nell'arco di una giornata a Shijiazhuang nel nord della Cina (una delle più popolose città industriali cinesi nonché una delle più inquinate a livello mondiale): Yu Chen un piccolo gangster locale scoperto dal suo migliore amico a letto con sua moglie. Wei Bu un adolescente che vive con la famiglia in una situazione d'indigenza e fatiscenza che prova a difendere il suo migliore amico dalle angherie del bullo della scuola (fratello di Yu Chen). Huang Lin, la ragazza di cui è innamorato Wei Bu, che vive con la madre, assente, cinica e distante e trova conforto nelle attenzioni del vicepreside della scuola. Wang Jin un anziano diviso tra l'affetto per la nipotina e l'inseparabile cagnolino che vive con la famiglia del figlio la quale lo spinge a trasferirsi in una casa di riposo. Le circostanze della vita quotidiana mettono, ognuno dei quattro personaggi, nella condizione di modificare radicalmente la propria esistenza e spingersi alla ricerca di qualcosa di diverso: la notizia (il miraggio?) della presenza di un elefante, nella città di Minzhouli, che rimane seduto, indifferente a tutto quello che avviene intorno a lui.



Da queste basi di partenza si sviluppa un racconto che mette in luce tutto il malessere e la disperazione dei protagonisti una vita senza sbocchi come ci dice esplicitamente il regista attraverso le parole del vicepreside rivolte alla giovane Wang Jin: "*La vita non migliorerà, è tutta una questione di agonia. Questa agonia ha avuto origine con la tua nascita. Credi che trasferirti in un altro luogo cambierà il tuo fato? È una stronzata*". Nuovi luoghi, nuovi dolori. Praticamente il manifesto del film che si innesta perfettamente con il brano tratto da *Cavalli Selvaggi* di Cormac Mcharty (si, proprio l'autore da cui è tratto *Non è un paese per vecchi*) che ne è il soggetto originario:

Pensò che la bellezza del mondo nascondeva un segreto, che il cuore del mondo batteva a un prezzo terribile, che la sofferenza e la bellezza del mondo crescevano di pari passo, ma in direzioni opposte, e che forse quella forbice vertiginosa esigeva il sangue di molta gente per la grazia di un semplice fiore.

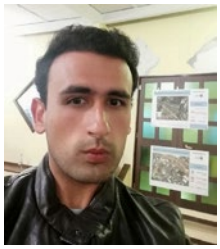
Attraverso lunghi piani sequenza e il costante utilizzo della camera a mano che dolcemente segue i protagonisti e li avvolge con lenti movimenti circolari Hu Bo rivela tutto il dolore e la disperazione di chi ha perso anche quel poco che gli permette di mantenere un minimo di speranza nel futuro e la cui unica opzione è partire, senza troppe pretese, alla ricerca dell'elefante immobile. Come nei migliori film neorealisti (la figura dell'anziano con il cane non può che evocare il personaggio di Umberto D.) la macchina da presa inquadra i personaggi da vicino, spesso da dietro accompagnandoli nel loro errare realizzando in qualche modo, il desiderio zavattiniano di seguire l'uomo per novanta minuti della sua vita, in questo caso non ci si muove tra le macerie di una guerra mondiale ma si affrontano le conseguenze dell'industrializzazione e del capitalismo tra le quali lo sfaldamento dei rapporti sociali: "*si nasce soli, si vive soli, si muore soli. Soli, sempre soli*" come diceva il protagonista di *Solo contro tutti* di Gaspar Noè. Hu Bo sottolinea magistralmente questa solitudine attraverso inquadrature strette dei personaggi indugiando su intensi primi piani e lasciando il resto, il mondo, fuori fuoco evidenziando la quasi totale assenza di legami e di relazioni. Gli stessi rapporti tra i personaggi principali, benché le loro storie siano collegate tra loro, viaggiano su binari separati che solo idealmente sembrano congiungersi in un punto invisibile e forse inesistente dove la speranza sfuma in illusione.

Le quasi quattro ore del film forse lo denotano ai più come troppo impegnativo, in realtà è difficile trovare scene inutili o tempi dilatati artificiosamente, sembra tutto perfettamente funzionale alla narrazione e al racconto della vita che si dipana in un giorno qualsiasi di una qualunque città del mondo. Alla frenesia di una costruzione del racconto fondata su rapporti di causa effetto Hu Bo contrappone infatti il naturale scorrere del tempo che arriva quasi a combaciare con il tempo della narrazione. La splendida fotografia desaturata di Fan Chao contribuisce a evidenziare l'atmosfera livida e polverosa della periferia industriale cinese mentre la musica elettronica di Han Lin accompagna i momenti lirici del film nei quali la poetica del regista si fa più evidente come nella magnifica carrellata laterale che, attraverso la soggettiva di Wang Jin, mostra lo squallido interno dell'ospizio che lo dovrebbe ospitare.

Oltre che per la grande qualità espressiva il film è tristemente noto anche per essere l'opera prima e purtroppo ultima del giovane regista che si è tolto la vita subito dopo aver terminato il montaggio, a quanto si apprende a causa di dissidi con la produzione. Una testimonianza delle reazioni che questo film ha provocato all'interno della comunità cinefila è data dalle numerose attestazioni di affetto che grandi registi come Gus Van Sant, Ang Lee e soprattutto Béla Tarr hanno tributato al regista dopo la sua morte. Il grande autore ungherese, in particolare, che ha avuto modo di conoscere Hu Bo e di fargli da mentore, ha partecipato ad alcune proiezioni del film nelle quali, visibilmente commosso, ha espresso parole di rammarico e dolore per la sua prematura scomparsa rimpiangendo il fatto di non essergli stato abbastanza vicino per preservare un talento così puro. Tali dimostrazioni di affetto danno la misura della forte impressione che il lavoro di Hu Bo ha destato a livello mondiale, all'opposto, il fatto che questo film sia ancora inedito in Italia è una dimostrazione dei problemi che affliggono la distribuzione nel nostro paese. Peccato perché *An elephant sitting still* è veramente un'esperienza che vale la pena di essere vissuta, un affresco struggente della condizione umana che rimarrà a testimonianza di un grande talento visivo.

Tonino Mannella

La prima notte di quiete (1972) – La protagonista Sonia Petrovna racconta i retroscena del film


Gianmarco Cilento

Una Rimini fosca e sonnacchiosa, un misterioso e cinico professore e il suo incontro con una bellissima diciannovenne all'ultimo anno di liceo, ormai in procinto di diplomarsi, destinato a esplodere in una breve e torbida passione. Questi gli ingredienti che rendono *La prima notte di quiete* (1972), uno dei più affascinanti e apprezzati film di Valerio Zurlini (1926-82), regista ancora da riscoprire. Nei panni del prof. Daniele Dominici, Alain Delon offre una delle sue performances più leggiadre, spavalde, per non dire iconiche, dopo aver perso, in quello stesso periodo, il ruolo da protagonista in *Ultimo tango a Parigi*. Celebre il cappotto di cammello che l'attore indossa per quasi tutto il film (e per certi versi simile a quello di Marlon Brando nelle scene iniziali del film di Bertolucci). Al suo fianco Sonia Petrovna, ballerina parigina di origini russe, qui al suo secondo film. Completano il cast una fitta schiera di attori del calibro di Lea Massari, Salvo Randone, Renato Salvatori e soprattutto Giancarlo Giannini, in uno dei suoi primi ruoli particolarmente azzeccati, pochi mesi prima del lancio definitivo con Lina Wertmüller.

Non ci resta che lasciare la parola a Sonia Petrovna. Ancora oggi, a distanza di quasi cinquant'anni, l'attrice conserva un ricordo vivo, commosso e molto appassionante del film.

Carissima Sonia, come hai ottenuto il ruolo da protagonista?

La mia agente Olga Horstig mi chiese di leggere la sceneggiatura. Più leggevo, più mi sentivo impregnata del carico avvelenato e deleterio che i personaggi e la città di Rimini emanavano. Ho accettato sin da subito di interpretare Vanina. Per il provino da sostenere con il regista ho recitato una scena ambientata nella casa al mare. Gira voce che sia stato Giannini a suggerirmi a Valerio Zurlini, ma non ne ho mai saputo nulla.

Conoscevi già Zurlini? Avevi visto qualcuno dei suoi film?

No, non lo conoscevo, e non avevo visto i suoi film. Lo incontrai la prima volta proprio durante il provino. Non ricordo che quel giorno parlammo molto, ma Valerio mi mise subito a mio agio entrando nel cuore delle prove e delle riprese. Per me andava bene perché essendo nuova in questa professione, mi permetteva di restare concentrata sul personaggio che avrei dovuto interpretare.

Cosa ti intrigava di più della sceneggiatura?

La disperazione, la disintegrazione delle anime vive, l'incontro abbagliante di due esseri attratti dal vuoto... Come non essere affascinati dalla bellezza di entrambi? Un'atmosfera poetica a brandelli. Tutto ciò che spaventa la "non-vita".

Cosa significava per una bella e promettente attrice come te recitare accanto a un divo come Alain Delon?

Sapevo quanto Delon fosse una star, ma non mi preoccupava affatto. Non dovevo che mantenere alta la concentrazione perché avvertivo istintivamente il pericolo che avrei corso se avessi fatto il contrario. Poi abbiamo percorso insieme il film, ed è lì che ho visto la "grazia dell'attore". Alain incarnava perfettamente il personaggio del film. Questi momenti sono rari, ma anche molto promettenti per una principiante nel cinema.

Sonia Petrovna (per gentile concessione di Céline Nieszawer)

Qualche aneddoto divertente durante la lavorazione?

Ne ricordo uno a Parigi, a casa di Alain prima delle riprese. Lui e Valerio stavano parlando del film. Come al solito, ho ascoltato in silenzio osservando le espressioni dei loro volti. Improvvisamente, Alain si rivolge a me "Conosci i miei film?" Io: "No. Ah, sì. *Il tulipano nero*". Un grande silenzio seguito da uno scoppio di risate.

Qual è stato il più grande insegnamento che ti ha dato Zurlini?

Mi trovavo a Venezia con Valerio per girare una scena. Il giorno dopo le riprese siamo rimasti insieme a lungo. Lui voleva assolutamente che io abbandonassi la danza a favore della mia carriera di attrice. Ero convinta di poter fare entrambe le cose. Aveva ragione, ma nemmeno io mi sbagliavo del tutto perché danzare è rimasta una risorsa importante nella mia carriera, e non ho mai smesso.

Quanto sono durate le riprese? E in che clima si sono svolte?

Per girare il film ci sono voluti circa due mesi. Durante le riprese regnava una tensione estrema. Valerio mi ha preso da parte per provare, mi ha indicato le posizioni a voce bassa e tra i denti. Ho sentito fortemente la sua angoscia, ma immediatamente mi sono resa conto che dovevo accettarla per donarla al personaggio di Vanina.

In una scena, a mio avviso molto bella, Delon ti osserva ballare con un altro uomo, sulle note di 'Domani è un altro giorno' cantata da Ornella Vanoni. Avete girato la scena proprio con quel brano in sottofondo?

Si, ballavamo proprio con la musica che suonava sul set.

C'era un po' di improvvisazione tra un ciak e l'altro?

No, nulla di improvvisato.

Che sai dirmi a proposito del rapporto tra Zurlini e Delon?

Nella mia bolla di concentrazione non ero interessata a quello che accadeva intorno. Tuttavia, si vociferava che Valerio e Alain non andassero d'accordo. Io non ho visto nessuna scenata tra di loro sul set, almeno non hanno lasciato trasparire niente in mia presenza.

Vanina è l'emblema di una borghesia di città, in contrapposizione al protagonista, il prof. Dominici, più anarchico e cupo. Del tuo personaggio cosa ami di più ancora oggi?

Zurlini ci suggerisce che la giovane Vanina tenda alla disperazione, al vuoto. Non è una borghese annoiata, ma è nell'abisso. È una ragazza disturbata e inquieta. Mi sembra che tutto questo sia parte integrante del mistero che emana, e che ella incarni le grandi figure mitiche. Questo mi piaceva.

Secondo te, all'epoca dell'uscita, il film è stato amato allo stesso modo in Francia e in Italia?

Il pubblico francese non ha accolto bene il film, a differenza del pubblico italiano. Ancora oggi penso che l'universo poetico sia la matrice de *La prima notte di quiete*, e che la carica che ne emana (in particolare quella dei due protagonisti), sia potente. Come una belva che si aggira intorno alla preda prima di sacrificarla!

Gianmarco Cilento

Intervista realizzata in francese. Traduzione in italiano di Davide Persico e Anna Maria Gallo

Un'italiana a Parigi

Giannalberto Bendazzi

Sono passati ottantasei anni da quando una donna italiana stanziata a Parigi, Leontina "Mimma" Indelli, completò il cortometraggio *La découverte de l'Amérique* (1935). Era la seconda donna della storia dell'animazione a firmare un film come autrice, dopo l'eminente tedesca Lotte Reiniger e i suoi film di silhouettes (come il lungometraggio *Le avventure del principe Achmed*, 1926).

Di Leontina Indelli (Signa, Firenze, 7 dicembre 1909-Marsiglia, 2 gennaio 2002) possiamo oggi dire che si mosse nel più brillante pionierismo del cinema d'animazione mondiale. Formatasi come disegnatrice e pittrice a Firenze, venne chiamata a Parigi nel 1934 da Giuseppe Maria Lo Duca, scrittore, giornalista, critico cinematografico, produttore, che era nato a Milano nel 1905 e ben presto si era trasferito oltralpe, dove morì nel 2004 (a Fontainebleau). Nella strategia del suo mentore, il suo ruolo sarebbe dovuto essere quello di mente creativa della casa produttrice DAE (Dessins Animés Européens) che egli aveva appena costituito. In concreto ella portò a termine unicamente *La découverte de l'Amérique* (1935); gli altri lavori programmati per lei dalla DAE (*La conquête de l'Angleterre e Dorothée chez les fantômes*) non videro mai la luce degli schermi a causa di difficoltà tecniche e finanziarie. Il secondo tuttavia diede l'innesco ad alcune storie illustrate dal titolo generale *Mon amie Dorothée*, una buffa gallina, che furono pubblicate nel 1938 sulla rivista per ragazzi «Enfants et jeunes de France».

Il 21 settembre dello stesso 1938 Mimma sposò il produttore Paul de Roubaix e assieme a lui mise in cantiere il cortometraggio *Le coche e la mouche*. Un incendio e la penuria di finanziamenti fecero fallire anche questo progetto. Dopo la nuova delusione, Mimma Indelli de Roubaix mise da parte il cinema e si dedicò alla pittura. Aveva comunque lasciato un'impronta non piccola. Era una delle pochissime donne del cinema (non solo del cinema d'animazione) che, fino a quel momento, avessero avuto modo di esprimere appieno la propria ispirazione.

Nella pittura seguì una curiosa ispirazione figurativa che in qualche tratto ricorda Pieter Bruegel. In occasione di una sua esposizione del 1946 così si espresse il critico Frank Elgar: «Con i loro cieli lividi, le loro terre aride, le loro acque glauche, i loro alberi tentacolari, i loro personaggi fiabeschi, questi dipinti saranno considerati da tutti come surrealisti. Un po' imprudentemente si attribuirà loro una parentela con Max Ernst, Tanguy, Ino. L'artista dipinge in un modo impetuoso che si traduce in opere strane, nelle quali il reale e l'immaginario si combattono in un duello senza remissione». L'autrice tenne la sua ultima mostra alla Galerie 93 di Parigi dal 4 dicembre 1991 al 10 gennaio 1992, quando aveva ottantaquattro anni.

Mimma fra Georges Méliès ed Emile Cohl, 1935

Per il lavoro materiale di pittura non fu inutile l'esperienza acquisita nell'animazione. La prima fase consisteva nel disegnare, in scala 1:1, la composizione generale delle figure, e nel fare qui tutte le correzioni opportune. In seguito la Indelli passava il disegno su carta da ricalco e lo evidenziava sul "verso" con la matita grassa. Infine appoggiava la carta sul supporto finale (normalmente legno liscio e duro) sovrapponendola allo sfondo che su di esso aveva precedentemente dipinto (cielo, nuvole, sole) e trasferiva le immagini ricalcandole con mina dura: la carta da ricalco aveva insomma la funzione di carta carbone. Un altro approccio suggerito dal disegno animato fu la produzione in serie. Spesso i quadri venivano fatti a decine per volta, prima dipingendo tutti gli sfondi al medesimo tempo e solo più tardi passando ai soggetti. In tutto la pittrice vendette nel corso della sua vita oltre millesettecento quadri, in particolar modo tramite le gallerie di Parigi, Palm Beach (Florida) e Houston (Texas). Tutto questo è molto, ma – sorprendentemente – non è tutto. Occorre passare dal chiuso degli studi di ripresa o di pittura a un ben diverso panorama. Fin dagli anni Quaranta del secolo scorso l'italiana di Parigi si segnalò come una delle primissime persone nella storia ad avventurarsi nel Sesto Continente; in altre parole a praticare le immersioni subacquee. Il 1952 fu l'anno d'oro. Leontina vinse il titolo mondiale ai campionati di Campomoro, in Corsica; e sulle copertine dei periodici dell'epoca la si vede trionfare con il pesce gigantesco che ha predato e con un sorriso a tutti denti.

Mimma "La Découverte de l'Amérique" disegno preparatorio

Mimma "Découverte de l'Amérique"

Mimma senza titolo senza data

Mimma dipinto "Les patineurs", senza data

Cinema e mare furono il lascito che passò al figlio, in fortuna e in disgrazia. François de Roubaix nacque nel 1939. A ventiquattro anni esordì come compositore di musica per film con *Contre point* di Robert Enrico. Era un autodidatta totale, e ciò gli permise di lavorare con libertà, sposando i più innovativi sintetizzatori elettronici a strumenti antichi e desueti. Ben presto si conquistò una quantità di ammiratori all'interno e al di fuori del mondo del cinema, e non trascurò neppure l'animazione di ceppo familiare: compose infatti la musica del lungometraggio *Il pianeta selvaggio* (1973) di René Laloux, un buon esempio di fantascienza surrealista. L'attività subacquea gli fu invece fatale. François morì affogato durante un'immersione al largo di Tenerife, nelle isole Canarie, il 22 novembre 1975.

Leontina Indelli non si arrese al dolore e non rinunciò nemmeno a tornare lei stessa sott'acqua. Abbandonata l'antiecologica caccia, si dedicò al mondo sottomarino fin oltre gli ottant'anni, sempre in apnea per sdegno verso i "bombolari" dalla vita troppo... facile. Leontina Indelli seppe precorrere i tempi, tanto nell'attività intellettuale quanto in quella fisica; ebbe una carriera che attraverso tenacia e passione arrivò al successo; fu una donna che non si lasciò intimorire dalla necessità di operare in un mondo dominato dagli uomini.

Giannalberto Bendazzi

L'Acquedotto del Papa nella grande bellezza

Roberto Luciani

Nel 312 a. C. Roma si inizia a costruire il primo degli undici acquedotti capaci di portare in città un quantitativo d'acqua eccezionale tale da trasformarla nella Regina Aquarum. La "cultura dell'acqua", pur essendo presente in altre civiltà, costituisce un aspetto precipuo e tipico della civiltà romana che si manifesta attraverso l'utilizzo dell'elemento non solo a fini pratici (potabile e igienico sanitario), ma anche per scopi ludici e di benessere fisico (terme, naumachie, bagni) e, infine, per scopi decorativi con le grandi fontane monumentali e i ninfei.

L'acquedotto Alessandrino, costruito nel 226 d.C., capace di una portata gigantesca di 13.512 litri al secondo, sarà l'ultimo approvvigionamento d'acqua di Roma.

Il sistema di rifornimento idrico dell'Urbe decade nel 537, nella circostanza dell'assedio goto condotto da Vitige contro Roma, quando gli acquedotti vengono tagliati per impedire il rifornimento d'acqua alla città. Lungo la via Latina, le stesse strutture murarie, nel punto del doppio incrocio degli acquedotti Marcio e Claudio, vengono riutilizzate tramite la chiusura delle arcate, per insediarvi un campo fortificato che prenderà il nome di Campo Barbarico, con il compito di impedire l'arrivo delle derrate alimentari provenienti da Sud.

Dopo sporadici tentativi di ripristino, peraltro incapaci di garantire l'antica portata, dovuti essenzialmente al governo bizantino, la condizione politica ed economica successiva impedisce la manutenzione delle condutture, gli acquedotti cadono in rovina e la popolazione è costretta ad attingere l'acqua dal fiume Tevere o dai pozzi. Soltanto dal Rinascimento alcuni pontefici illuminati cercarono di ripristinare alcuni antichi acquedotti.

L'acquedotto Felice

Appena eletto pontefice Sisto V (Felice Peretti, 1585-1590), con chirografo del 28 maggio 1585, commissionò la realizzazione di un nuovo acquedotto che porta il suo nome. Fu realizzato in soli due anni, tanto che il 15 giugno 1587 l'acqua sgorgava in platea S. Susannae a Termini e iniziò a funzionare la prima mostra terminale, la fontana del Mosè a piazza San Bernardo, ma solo il 9 settembre 1589 l'acqua sgorgava in tutte le fontane progettate allo scopo. Il papa fu anche uno dei primi beneficiari dell'acquedotto per la sua splendida villa sull'Esquilino costruita tra il 1576 e il 1581.

La direzione dei lavori fu affidata a Matteo Bartolani da Castello e, in seguito, a Giovanni Fontana, avendo il primo errato i calcoli di livellazione del condotto, alla esecuzione dei quali avrebbe partecipato anche il napoletano Antonio Nigrone, progettista di fontane, all'epoca impegnato a Roma presso Ferdinando dei Medici. All'errore si ovvio' con la ricerca di nuove vene a maggiore altezza sul livello del mare protrattasi fino al 1588. Con i due progettisti citati collaborarono altri architetti di fiducia del pontefice: Domenico Fontana e l'Ammannati.

Le sorgenti sono presso Zagarolo, precisamente a Pantano dei Grifi, in provincia di Roma e il pontefice le acquistò a proprie spese da Marzio Colonna per 25.000 scudi. Il contratto di acquisto porta la data 1 giugno 1585.

Per velocizzare i tempi di realizzazione l'acquedotto fu costruito con materiali eterogenei, spesso di riutilizzo, innestandosi in parte sulle fondazioni dell'antico acquedotto Marcio (144-130 a.C.), che a sua volta porta gli spechi dell'Aqua Tepula (125 a.C.) e dell'Aqua Iulia (33 a.C.), di cui segue il percorso a partire da Roma Vecchia. Da qui al Quadraro materializza un muro, dapprima pieno e poi perforato da archi poco svettanti. L'acquedotto è lungo 28,7 Km, di cui 8 sopraelevati, con portata di 250 litri al secondo, per realizzarlo vi furono impiegati 3.000 operai e costò l'ingente somma di 300.000 scudi d'oro.

Arcuazioni dell'Acquedotto Felice nel Parco degli Acquedotti (foto Claudio Bernardini)

Acquedotto Felice, in primo piano la cisterna della villa di Quinto Servilio Pudente (127 d.C.), sullo sfondo l'Acquedotto Claudio (38-52 d.C.) (foto Claudio Bernardini)

Acquedotto Felice, particolare di un arco, sullo sfondo l'Acquedotto Claudio (38-52 d.C.) (foto Claudio Bernardini)

Arcuazioni dell'Acquedotto Marcio (144-130 a.C.) sostenenti il condotto dell'Acquedotto Felice (foto Claudio Bernardini)

Il condotto, edificato in calcestruzzo con frammenti di pietra, materiali laterizi, tufo e peperino, denuncia la fretta con cui venne realizzato anche dall'irregolarità dei blocchi costituenti i bordi degli archi di volta, e può essere facilmente distinto dagli acquedotti romani di epoca classica costruiti con materiali appositamente cantierati e blocchi precisamente tagliati e allestiti.

L'acqua Felice, in percorso sotterraneo da Zagarolo segue la via Casilina fino a Tor Bella Monaca, quindi piega verso Roma Vecchia e il Parco degli Acquedotti dove esce allo scoperto dirigendosi verso la città.

La manutenzione

Sisto V con una bolla del 19 febbraio 1590 affidava la manutenzione della sua acqua ad una commissione di due cardinali romani i quali avevano l'incarico di effettuare trimestralmente un sopralluogo all'acquedotto e alle fontane da questo alimentate. Tuttavia l'acqua Felice veniva abusivamente captata con manomissioni dei condotti e delle tubature, con l'apertura di fistole arbitrarie, causando dispersioni, infiltrazioni e inquinamenti tanto che ancora nel 1834 papa Gregorio XVI (1831-1846) ordinò al Prefetto della Congregazione delle Acque la repressione degli abusi e la regolarizzazione del metodo di distribuzione di quest'acqua. Superato il Parco

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

degli Acquedotti l'acqua Felice supera via del Quadraro arrivando sotto la Torre del Fiscale, su pilastri sempre più alti. La via Tuscolana viene scavalcata con un raffinato arco, in blocchi accuratamente squadrati di peperino e travertino, chiamato Porta Furba: il nome è una corruzione di formae termine che nel Medioevo indicava gli acquedotti. A breve distanza, precisamente all'angolo tra via Tuscolana e via del Mandrione, venne realizzata la prima fontana del percorso, la Fontana di Porta Furba.

Acquedotto Felice, particolare di un arco al tramonto (foto Claudio Bernardini)

Acquedotto Felice, fuoriuscita dallo speco dell'acqua in eccesso (foto Claudio Bernardini)

L'acquedotto Felice ancora oggi porta acqua in città, tuttavia a causa della notevole urbanizzazione nell'area delle sorgenti, questa non viene più utilizzata per scopi potabili, venendo destinata esclusivamente all'irrigazione e alle fontane.

Location per molti film

L'Acquedotto Felice e le zone limitrofe, caratterizzate dalla presenza di maestose e svettanti arcate anche di altri acquedotti di epoca classica, rimangono ancora oggi un frammento suggestivo della Campagna Romana che nel suo libro Viaggio in Italia Johann Wolfgang von Goethe (1749-1832) definisce "una successione di archi di trionfo", che hanno esercitato un forte fascino e richiamo negli "artisti viaggiatori" del Sei-Settecento che arrivavano a Roma per effettuare il Grand Tour, nonché, a partire dalla metà dell'Ottocento, negli esponenti della nascente arte fotografica quali Giacomo Caneva, Robert Macpherson, James Anderson.

In tempi più recenti l'area oggi definita "Parco degli Acquedotti", per la sua storia e la sua bellezza, nel corso degli anni è stato scelta come location per molti film. Tra questi, *La Grande Bellezza*, che ha visto le riprese di alcune scene accanto e sotto le arcuazioni degli acquedotti. Diretto da Paolo Sorrentino, è stato presentato in concorso al Festival di Cannes 2013 e vincitore del Premio Oscar come miglior film straniero nell'anno successivo, ottenendo molti altri premi e riconoscimenti.

Il regista Woody Allen ama moltissimo Roma, anche per questo le quattro storie del suo film romantico *To Rome with love* (2012) sono state ambientate nella città eterna con alcuni protagonisti che si perdono per le strade della capitale arrivando anche al Parco degli Acquedotti.

Il giovane favoloso è un film del 2014 incentrato sulla vita del poeta Giacomo Leopardi che a ventiquattro anni lascia Recanati per spostarsi dapprima a Firenze, poi a Roma e a Napoli. Diretto da Mario Martone alcune scene sono state girate nell'area del Parco.

Anche ambientazioni dell'importante serie tv in otto episodi *I Medici – Lorenzo il Magnifico* sono state effettuate in questa location. La serie è stata realizzata nel 2018 con la regia di Jon Cassar e Jan Maria Michelini.

L'Acquedotto nel Logo di ***Diari di Cineclub***

Anche nel Logo di **Diari di Cineclub**, periodico indipendente di cultura e informazione cinematografica diretto da Angelo Tantaro, giunto al novantunesimo numero, è disegnato in primo piano lo skyline di un Acquedotto con i suoi archi in successione visti prospetticamente, dai quali si delinea la città costruita.

Nelle intenzioni dell'ideatore l'acquedotto, con la sua capacità di trasportare alla popolazione acqua, richiama la cultura, anche cinematografica, e quindi rievoca il magazine che con i suoi articoli veicola e diffonde il sapere.

Il confronto risulta essere appropriato, Plinio il Vecchio nella Naturalis Historia afferma che "mai è esistita cosa (l'acquedotto) più mirabile sulla terra", così come noi possiamo certo sostenere con un pizzico di allegra vana gloria che **Diari di Cineclub** è un periodico unico nel panorama dell'editoria nazionale ed internazionale.

Roberto Luciani

"La grande bellezza" (2013) di Paolo Sorrentino

Poetiche

Una canzone d'amore buttata via

1 gennaio 2021

Sembra strano anche a me
Sono ancora qui a difendermi
E non è mica facile
Hai ragione pure te
Le mie scuse sono inutili
Ma non posso stare senza dirtele
Sembra strano anche che
Io non possa più proteggerti
E non è mica facile
Hai ragione sempre te
Le mie scuse sono inutili
Ma non posso vivere senza di te
Non lasciarmi andar via
Non lasciare che sia
Una stupida storia
Una notte ubriaca
Una sola bugia
Non lasciarmi andar via
Non lasciare che sia
Una canzone d'amore buttata via
Non lasciarmi andar via
Non lasciare che sia
Sembra strano anche a me
Ma non voglio più nascondermi
E non è mica facile
Hai ragione sempre te
E io devo riconoscermi
Ma non è possibile senza di te
Non lasciarmi andar via
Non lasciare che sia
Una...

Vasco Rossi

QL Quaderni letterali #7

Il primo passo verso il successo di un libro: la presenza in libreria

Continua l'approfondimento nella cultura editoriale. Il primo passo verso il successo di un libro è la presenza in libreria. Intervista a Francesca Albano, responsabile della UbikRINASCITA di Sesto Fiorentino. La rubrica è a disposizione in podcast su **DdCR | Diari di Cineclub Radio** - https://bit.ly/2YEmrjr

Maria Rosaria Perilli

Trovo ottimo il consiglio di Stephen King agli autori: «Durante la prima stesura del libro dovresti scrivere di getto, raccontando la storia a te stesso. Nella fase di revisione dovresti invece pensare al lettore, perché sarà lui che dovrà acquistare, leggere e apprezzare il tuo libro, per consigliarlo poi ad altri». Bene, il libro è stato scritto seguendo queste indicazioni, individuando il lettore "ideale" – il quale cambia di caso in caso visto che, ad esempio, un saggio di ornitologia non interessa a chi segue il genere *noir metropolitano* – si è trovato l'editore migliore, ed è giunto il momento della pubblicazione. Abbiamo già parlato di come adesso il ruolo rivestito dalla rete promozionale e distributiva diventi fondamentale per guadagnarsi un posto, se non proprio in vetrina, almeno negli scaffali delle librerie. Ma è sufficiente, per raggiungere questo risultato, aver scelto l'editore pronto a fare una grossa pubblicità e ad affidare la nostra opera al miglior distributore nazionale? Prima di rispondere alla domanda bisogna soffermarsi sulla crisi che sta investendo il mondo della cultura. Il Presidente dell'Associazione Librai Italiani, Paolo Ambrosini, di fronte all'ennesima chiusura di una libreria, la Feltrinelli International di Roma, ha dato i numeri relativi allo stato del settore librario: 2300 librerie chiuse a partire dal 2015, e il 2020, tra Covid e recessione già in atto, ha visto un peggioramento della situazione. Oltre alla citata Feltrinelli International, hanno sprangato i battenti importanti librerie come quella del "Niguarda" a Milano, la "Paolino" a Ragusa e la "Comunardi" a Torino. E contrastare la crisi è ancora più difficile per le piccole realtà, ossia le librerie indipendenti o a conduzione familiare. Un'ecatombe, insomma. Da Nord a Sud. Una tragedia per l'economia del nostro Paese in primis, perché si perdono posti di lavoro e si demoliscono importanti progetti imprenditoriali, ma anche per gli scrittori. Inutile illudersi di vendere l'opera solo attraverso altri canali o, peggio, pubblicare esclusivamente l'e-book: è lo stesso mercato a dimostrare che i libri di successo sono ancora – e lo saranno a lungo – cartacei, e la libreria, piccola o grande o di catena che sia, rimane il luogo privilegiato per l'acquisto dei testi. E per le presentazioni, evento indispensabile al lancio di un libro e al suo felice prosieguo, il modo per parlare al pubblico – si spera folto – in prima persona. Convincere, e farlo in un ambiente dove tutto è parola scritta rende l'incontro più semplice: è il mondo degli autori e di quanti li ascoltano. Quindi è indispensabile per ogni libro arrivare in questi "negozi della cultura", perché l'avventore possa vederlo, incuriosirsi e comprarlo. D'altronde, difficilmente un lettore bada al nome della casa editrice, si viene piuttosto attirati da un titolo, da una quarta di copertina coinvolgente che spinge ad aprire il libro, sfogliarlo e restarne conquistati. Forse i lettori sono lì per acquistare l'ultima uscita del loro scrittore preferito o per un regalo, ma nessuno rinuncia a dare un'occhiata, e per sedurli bisogna esserci. Diventare gli autori preferiti di quelle persone: la prossima volta entreranno per noi... E qui vengo a rispondere alla domanda posta sopra. La conquista, non dico della vetrina ma almeno dello scaffale, non dipende solo dal bravo editore che ha fatto la giusta pubblicità ed ha affidato il testo all'ottimo distributore nazionale: dipende dal libraio. È il libraio che sceglie. Che "ci" sceglie. Come? Perché? Lo chiedo a Francesca Albano, responsabile della "UbikRINASCITA", una libreria storica di Sesto Fiorentino.

Francesca, vorrei sapere come selezionate i libri da esporre. Le novità vi arrivano tutte dalla catena Ubik o fate anche una selezione dovuta alla vostra storia di libreria indipendente?

I libri vengono selezionati attraverso delle cedole di novità inviate dalla sede di Ubik. Siamo noi a selezionare la miriade di titoli che ci vengono proposti e decidiamo se e quali libri ordinare, e in quali quantità. Per quanto riguarda i piccoli editori e l'editoria locale, abbiamo rapporti diretti, principalmente su loro proposta. Per quanto riguarda invece i libri da esporre, decidiamo in base al nostro gusto rispetto a un autore oppure in base alla conoscenza e all'impatto che pensiamo il tal libro possa avere sui nostri clienti.

Il Covid ha creato molti problemi alle librerie. Quali servizi avete attivato per contrastare l'assenza dei clienti e per comunicare le nuove uscite?

Riguardo la nostra specifica situazione, questo problema non vi è stato. Di fatto abbiamo chiuso solo un mese, dal 12 marzo al 13 aprile,

grazie alla scelta del Governo di ritenere i libri beni di prima necessità. Durante la chiusura ci siamo attivati con il servizio a domicilio fatto direttamente da noi, senza utilizzare i corrieri, per intendersi, e questo è stato molto apprezzato dai nostri clienti. In quel periodo non ci sono state uscite di novità ma abbiamo continuato a dialogare con i clienti attraverso i social e la nostra mailing list per "mantenere una luce accesa" in un periodo cosi buio.

Quale impatto ha la piccola editoria sulle vostre proposte?

Vorrei chiarire un aspetto. La "piccola editoria" è un mondo alquanto eterogeneo. La maggior parte dei piccoli editori è distribuita da un colosso come Messaggerie Libri, per cui valgono le stesse regole dei grandi editori nel rapporto con le librerie (tempi di distribuzione, condizioni economiche, ecc). Cosa si intende per piccoli editori? Da cosa dipende la definizione di piccolo? Dal numero dei titoli in catalogo? Marcos y Marcos, NNE, Iperborea, Sur, E/O si possono definire piccoli editori? Non direi proprio, anche perché spesso le loro proposte editoriali superano per qualità e talvolta per quantità di vendita i grandi editori. Bisogna quindi intendersi su questa definizione per approfondire l'argomento e non limitarsi agli stereotipi che accompagnano spesso questo tema.

I libri pubblicati dalle piccole case editrici sono tantissimi e non potete, ovviamente, prenderli tutti, ma se il cliente fa una richiesta specifica riuscite comunque ad accontentarlo?

Cerchiamo di procurare sempre i libri che ci vengono richiesti. Oltre al lavoro di ricerca, cerchiamo di trovare il libro anche se spesso questo comporta tempi di lavoro lunghi che non corrispondono al beneficio economico. Oltre ai canali di distribuzione tradizionali, abbiamo attivato anche un rapporto con un sito particolare per procurare libri ormai fuori catalogo e non reperibili presso le case editrici e i distributori. Il nostro obiettivo è sempre quello di accontentare e quindi fidelizzare il più possibile i nostri clienti.

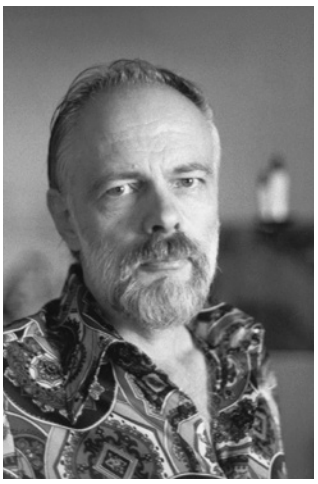
Maria Rosaria Perilli

Dick, Kafka, Hitchcock. Di paranoie e capolavori

Creatività e paranoia, un binomio singolare ma presente in maniera massiccia in campo artistico. Notoriamente l'arte migliore spesso (ma non sempre) nasce dalla sofferenza. In questo articolo trattiamo delle ossessioni di tre geni, due della letteratura e uno del cinema

Fabio Massimo Penna

La critica ha parlato molto dell'abuso di droghe da parte dello scrittore Philip K. Dick. Fatto non straordinario poiché nell'ambiente intellettuale di Berkley, che lo scrittore frequentava, fare uso di sostanze era abitudine abbastanza comune. Nel suo caso è stato osservato come l'LSD lo aiutasse a reggere ritmi di lavoro massacranti. Al di là degli effetti che gli stimolanti sintetici avevano sulla sua mente bisogna ricordare come l'autore di *La svastica sul sole* (1963) fosse tormentato dalla paranoia di essere spiato da CIA ed FBI. Il fatto di aver vissuto nel periodo del "maccartismo" può aver creato le basi per le ossessioni dello scrittore di Chicago. Psicosi e realtà si saldano poiché Dick nel 1953 ricevette veramente una visita degli agenti dell'FBI, i quali lo esortavano a spiare alcuni attivisti radicali suoi amici, cosa che lo scrittore rifiutò di fare. Un altro avvenimento reale rafforzò il suo terrore nei confronti del governo americano: l'irruzione nel suo appartamento, in sua assenza, di alcune persone che tentarono di scassinare il suo schedario blindato. Anche in questo caso l'autore di *Ubik* (1969) appuntò i propri sospetti sull'FBI. Di qui nasce la visione di un futuro distopico, di un sistema politico antidemocratico e ispirato a un controllo maniacale della cittadinanza. Da questa idea negativa del potere germogliano i temi dominanti della scrittura dickiana: "la costruzione su scala industriale di androidi indistinguibili dagli esseri umani, la colonia di Marte come valvola di sfogo per i diseredati della Terra, il nazismo come 'male oscuro' che tormenta la società americana, il viaggio nel tempo (utilizzato con finalità politiche e massimo esempio di manipolazione storica), il carattere repressivo delle istituzioni che vanificano qualsiasi manifestazione di dissenso (solo la fuga su Marte è possibile)" (Carlo Pagetti, *Simulacri e marionette* in Philip K.Dick, *I simulacri*, Fanucci editore, 1998). A questi eventi va aggiunta la pesante situazione psicologica di Dick che nasce con un parto prematuro insieme alla gemella Jane Charlotte, la quale muore dopo pochi giorni dalla nascita. Lo scrittore americano avrebbe, insomma, sofferto di quella che Freud definisce la "colpa del sopravvissuto", ovvero il senso di colpa che sente chi sopravvive alla morte di un fratello o di una sorella.


Philip K. Dick (1928 – 1982)

Franz Kafka (1883 –1924)

Alfred Hitchcock (1899 – 1980)

L'opera dello scrittore praghese Franz Kafka è un autentico inno all'ossessione che trova il suo punto più alto ne *Il processo* (1925). Il protagonista, l'impiegato di banca Josef K. viene arrestato e processato per una non meglio definita colpa. Tutto ciò che l'uomo sa è che è stato istituito un processo nei suoi confronti. Cerca invano di capire di cosa lo si accusa ma alla fine si arrende al suo destino. Viene prelevato di casa una mattina e giustiziato da due inquietanti individui senza sapere il perché dell'esecuzione. Anche il commesso viaggiatore Gregor Samsa de *La metamorfosi* (1916) si trova una mattina trasformato in un orrendo insetto senza conoscerne il motivo. Lui, che con il suo duro lavoro sostiene economicamente la famiglia e il padre fallito, viene condannato a morte proprio da quei familiari ai quali ha consacrato l'esistenza. L'agrimensore K ne *Il castello* (1926) deve fare i conti con l'ostilità e la cavillosità dell'opprimente burocrazia del villaggio dove intende vivere e lavorare. Le ossessioni di Kafka trovano le proprie radici nella sua incapacità di elaborare il proprio rapporto malato con la figura autoritaria del padre. La chiave di lettura della sua vita tormentata (che si riflette nell'opera letteraria) si può rinvenire nella *Lettera al padre* (1919) e in particolare in un drammatico episodio dell'infanzia dello scrittore: "Una notte piagnucolavo incessantemente per avere dell'acqua (...) Visto che alcune pesanti minacce non erano servite, mi sollevasti dal letto, mi portasti sul ballatoio e mi lasciasti là per un poco solo, davanti alla porta chiusa, in camiciola (...) Quella punizione mi fece si tornare obbediente ma ne riportai un danno interiore. L'assurda insistenza nel chiedere acqua, che trovavo tanto ovvia, e lo spavento smisurato nell'essere chiuso fuori, non sono mai riuscito a porli nella giusta relazione" (Franz Kafka, *Lettera al padre*, Giangiacomo Feltrinelli Editore, Milano, 1991). Dalla complicata relazione con la figura paterna nasce un oscuro senso di colpa di origine edipica tanto che della madre dice: "Da lei potevo sempre trovare protezione, certo, ma solo in rapporto a te. Troppo ti amava e ti era troppo sottomessa per poter rappresentare, nella lotta del figlio, una forza spirituale autonoma" (Franz Kafka, op. cit.). Il desiderio edipico di Kafka è represso in partenza da una situazione di chiusura totale, da ciò deriva una natura dolente e disperata ma straordinariamente creativa e prolifica a livello artistico e letterario.

Alla base dei grandi capolavori filmici di Alfred Hitchcok vi sarebbe un episodio avvenuto nella sua infanzia. Quando il regista a solo sei anni vive un'esperienza traumatica che lo porta ad avere un autentico terrore nei confronti delle forze dell'ordine. È lo stesso filmmaker londinese a raccontare l'accaduto a Francois Truffaut: "Mio padre mi mandò al commissariato di polizia con una lettera. Il commissario la lesse e mi rinchiuse in cella per cinque o dieci minuti dicendomi: ecco cosa si fa ai bambini cattivi" (Francois Truffaut, *Il cinema secondo Hitchcock*, Il Saggiatore, 2008). A completare l'opera ci pensa il periodo giovanile trascorso in un collegio dei Gesuiti durante il quale Hitchcock sviluppa un sentimento di paura associato al peccato, un'angoscia morale che genera un profondo senso di colpa. Tutto questo peso psicologico riverbera nelle pellicole. Marion, la sfortunata protagonista di *Psyco* (1960), all'inizio del film, ruba dei soldi al proprio datore di lavoro e viene inseguita da un poliziotto che la ferma e le fa una serie di domande assumendo un atteggiamento inquisitorio. Probabilmente l'agente in questione dà forma concreta all'ossessione del regista: tratti duri, sguardo nascosto dietro un paio di occhiali da sole, aspetto inquietante e voce gelida. Una sorta di implacabile automa. Anche in *Io confesso* (1952) la polizia per lunghi tratti appunta i suoi sospetti su Padre Logan, impossibilitato a fare il nome del vero assassino dal vincolo della confessione. Ne *Il ladro* (1957) il protagonista Manny viene accusato ingiustamente e sbattuto in carcere per la sua somiglianza fisica con un rapinatore. L'elenco di rappresentanti dell'ordine inquietanti nell'opera di Hitchcock potrebbe continuare a lungo ma ad esemplificare la situazione basta una frase dello stesso regista: "non sono contro la polizia, ne ho solo paura".

Fabio Massimo Penna

Oci Ciornie trenta anni dopo. L'opera di Nikita Michalkov oggi

Leonardo Dini

Nell'ormai lontano 1987, il grande regista russo Nikita Michalkov, ha creato il film *Oci Ciornie*, un film che descrive a pieno l'anima russa. Un film che narra, come in un affresco rinascimentale, la Russia del tempo dei grandi autori della letteratura russa dell'ottocento: è il tempo di Dostoevskij, di Gogol, di Puskin, dell'apogeo della narrativa russa. Il secolo d'oro della cultura russa che, proprio come l'Illuminismo in Francia, ha preceduto la Rivoluzione, una belle epoque borghese russa, in parallelo con quella europea e francese. Del resto è proverbiale il dialogo russo con la cultura francese e italiana e tedesca.

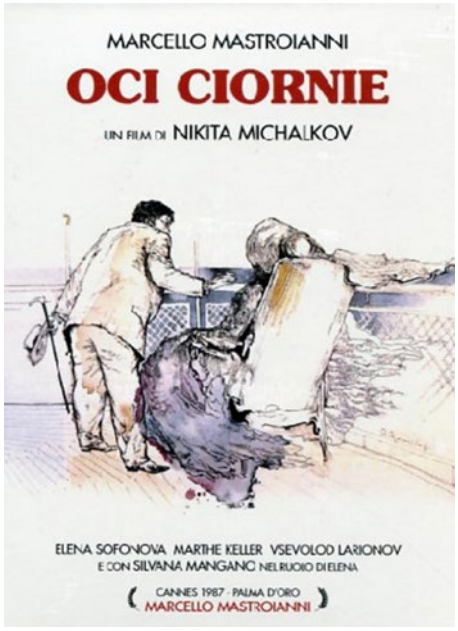
Il film attraverso la vicenda di una storia di amore contrastata, racconta in dettaglio, in una valida metafora sociale, le trasformazioni della borghesia, nemico e competitor del comunismo Sovietico, della grande Urss, cara al padre di Nikita, il poeta, autore del testo, più volte rimaneggiato, del magnifico inno russo e sovietico, un capolavoro tuttora e uno dei migliori inni nazionali in assoluto, forse il migliore. In pratica è un apologo sull'amicizia tra italiani e russi il film di Mikhalkov, interpretato magistralmente da Marcello Mastroianni, all'apice della sua arte di attore, in una delle sue interpretazioni della maturità.

Mastroianni qui è in costante dialogo con uno tra i maggiori attori russi, coprotagonista del film, che dialoga con lui attraverso i flashback narrativi del film, il bravissimo Larionov, qui nel ruolo di Pavel. Un Mastroianni paradigmatico della personalità tipica degli italiani, in patria come all'estero, a volte idealista, a volte cialtrone, talora coraggioso e creativo, talora pavido e cinico, diviso tra l'amore Dostoevskijano, al tempo stesso insostenibile, impossibile e dolcissimo, per Anna, interpretata dalla Sofonova, all'epoca bella e dolce ragazza russa che interpretava perfettamente lo stile delle donne libere e in cerca di libertà, della borghesia russa del 1800, parafrasi della epoca di Gorbaciov, allora in corso e manifesto della situazione contraddittoria della Russia, al tempo di Gorbaciov. Divisa come la protagonista tra l'obbligo innaturale delle nozze col vecchio, col passato, quasi metaforizzando il rapporto tra il popolo Russo e la gerarchia Russa, nel periodo storico tra Breznev e Gorbaciov, e la legittima aspirazione alla piena libertà, che qui si traduce nel trionfo finale dell'amore libero con l'italiano idealista e sfortunato, ridotto a fare il cameriere su navi fellinianamente da crociera (Cfr. *E la nave va*). Aspirazione che la P*erestroyka* gorbacioviana ha tradotto in speranza condivisa tra i giovani della mia generazione che avevano venti anni nel 1987, e i giovani russi, ma repressa dal confine di Berlino, caduto solo in apparenza, fino al 1991, e non tanto dal fallimento della riforma del comunismo e dell'impero sovietico di Gorbaciov, travolto, come pure Eltsin dopo di lui, dalla antinomia tra un impero irriformabile e una internazionalizzazione economica e di internet ormai immanenti.

Marcello Mastroianni, dalla *Dolce vita* in poi, l`Italiano per definizione, specialmente per i russi, qui, come nella vita reale con i due amori: con la moglie italiana e con Catherine Deneuve, trascorre la parte centrale della sua esistenza diviso tra l'amore per Silvana Mangano che recita la parte della sessualmente spenta moglie miliardaria italiana, residente in una suggestiva villa con giardino e parco e la fuga di amore con la giovane e irresistibile ragazza russa, inizialmente nato alle Terme, scenario da teatro palladiano della parte principale del film, come uno dei tanti one night standing del playboy benestante interpretato da Mastroianni che poi si innamora davvero di quel mondo, di quella bellezza, di quella attrazione per gli Oci Ciornie, gli occhi neri che danno il titolo al film.

Il trucco e il look di Mastroianni, fin dalla scena iniziale, richiama, volutamente, con raffinata ironia di sceneggiatori e truccatori, quello di films come *Divorzio all'italiana* e di *Matrimonio all'italiana*, con la coppia Mastroianni Loren che si ritrovano anche nel film di ambientazione e cultura Ucraina: *I Girasoli*. Il surreale inseguirsi incrociato fra italiani in Ucraina e fra italiani e russi, comune a *I Girasoli* e a *Oci ciornie*, nel film di Michalkov arriva al porto di arrivo, traguardo anche delle carriere di attori di Mastroianni, Larionov e Mangano.

Memorabile e misteriosa la scena finale che



sembra un finale di un film dei fratelli Taviani con l'avanzare nella campagna, quasi steppa Russa, di Mastroianni, con l'amata ritrovata in una scena che si intuisce più che vedere.

E la protagonista del film non si vede mai frontalmente o integralmente nuda, in linea con la pruderie tipica della era Urss, ancora al tempo di Gorbaciov, dopo la breve stagione del libero amore e della sessualità e valorizzazione del nudo nella prima era Leninista postrivoluzionaria. Quella del Comunismo vero non istituzionalizzato e annacquato. Ci sono altre attrici del film nude o sexy ma Anna raffigura la eroina virtuosa e casta e fedele perfino al marito russo crudele, vecchio e potente paesano, e poi che dopo anni di corteggiamento si risposa col secondo marito russo Pavel. Ma solo per cercare e trovare il suo vero grande amore, il rubacuori italiano Mastroianni, amato nella giovinezza e ritrovato dopo tanti anni.

E proprio a una favola, tra ironie felliniane e accenti di pura poesia visiva come in *Arca Russa* di Sokurov, assomiglia questo romanzo per immagini di Michalkov che narra al mondo una lunga e difficile storia di amore russo italiana che si fa storia di amore universale.

Leonardo Dini

10 FILM ambientati in una sola stanza

*7° puntata

Giorgio Campani

Una stanza, due o tre personaggi, molti dialoghi. Sembrerebbe il setup di uno spettacolo teatrale (e molte volte questo tipo di film è stato tratto o ha dato spunto per la creazione di spettacoli teatrali). Ma nella storia del cinema, in alcuni casi, questa combinazione ha dato vita a vicende appassionanti. Mettere cosi pochi elementi davanti agli occhi dello spettatore da importanza ad ognuno di essi, senza distrazioni, mantenendo l'attenzione viva e completa su quei pochi ingredienti che stanno "assaggiando". Questa tipologia di film, i "camera movies", mi hanno sempre appassionato. E molti di essi li ho già enunciati nelle puntate di "10 FILM" precedenti: *La parola ai giurati, Sunset Limited, Una pura formalità, Locke*. Ma ve ne sono così tanti che ho sentito il bisogno di dedicare una puntata solo a questo meraviglioso filone, che non è proprio un filone ma più correttamente un modus operandi col quale chi racconta la storia (giallo, dramma, commedia, thriller) decide di prenderci dalla poltrona e portarci dentro a quella piccola (o enorme) unica stanza. Lì dove tutto accade. *Gli occhi della notte*, di Terence Young, 1967. Partiamo dalla scena: un piccolo e familiare appartamentino di città, uno di quei caseggiati urbani, uno di fianco all'altro, dal quale si entra scendendo una scala al di sotto del livello del marciapiede. In questo piccolo nido d'amore vivono Susy (Audrey Hepburn) e Sam, suo marito. I due, per pura coincidenza, ricevono un oggetto (una bambola) del quale non sospettano minimamente il contenuto: essa è piena di droga. E' cosi che il piccolo appartamentino di città diviene luogo di andirivieni di vari personaggi: 2 truffatori da 4 soldi (Richard Crenna e Jack Weston) ed un pericolosissimo individuo: Mr Roat (un Alan Arkin davvero eccezionale). Tutti e tre in cerca della bambola che si trova sicuramente nella casa, ma chissà dove. A rendere ancora più eccitante la vicenda è il fatto che Susy è completamente ceca. Tornata a casa, lentamente, capirà di non essere sola. Ognuno dei tre personaggi, sfruttando il fatto della sua cecità, cercherà di farle credere le più strampalate storie. Il finale del film, svolto totalmente al buio, lo scontro tra Susy ed il diabolico Mr Roat, è davvero da brividi. *La Morte e la Fanciulla*, di Roman Polanski, 1994. A dire il vero, molti film di Polanski sarebbero stati adatti per questo gruppo di "Camera movies" (*Carnage, La Venere in pelliccia, Repulsion, L'inquilino del terzo piano*). Ma *La Morte e la Fanciulla*, rappresenta questo gruppo al meglio. E' girato quasi interamente in una piccola casa di legno, affacciata su una scogliera, in un non ben precisato paese del Sud America. Paulina (una splendida Sigourney Weaver) attivista politica durante la dittatura, vive con Gerardo, avvocato per i diritti civili. Paulina vive una vita da reclusa, perché il paese sta vivendo un periodo di transizione tra un'epoca (la dittatura) ed un'altra. Suo marito torna a casa e, poco dopo, una macchina si avvicina all'abitazione, ed un piccolo personaggio chiede aiuto per la sua macchina. Dopo essersi nascosta Paulina "riconosce" la voce del Dottor Miranda (Ben Kingsley), il suo torturatore ai tempi della prigione. Da qui inizierà un vero e proprio interrogatorio della donna verso il dottore. E nel mezzo Gerardo, il marito, che non sa letteralmente a chi credere. Mentre Paulina elencherà le svariate torture e violenze subite dall'uomo, il Dottor Miranda vivrà stupito, chiedendo pietà e cercando di convincere Gerardo della nevrosi della moglie. Finale eccezionale. *Exam*, di Stuart Hazeldine, 2009. Una porta si apre su una stanza semibuia, con otto banchi al suo interno. Sugli otto banchi otto fogli bianchi ed otto matite, per altrettanti candidati, i quali entrano, si siedono, ed ascoltano le poche e semplici regole di questo stranissimo test. Una sola domanda, 80 minuti per dare una sola risposta. Mentre la guardia armata che sta alla porta e la piccola telecamera ad un angolo del soffitto tengono d'occhio gli otto individui, il timer parte. Questo è l'inizio di questo serratissimo thriller, tutto rigorosamente svolto nella stessa stanza dall'inizio alla (sorprendente) fine. Il primo e, per ora, unico film di Hazeldine, tiene incollati per la sua intera durata. Gli otto candidati dovranno scoprire, prima di risposta, quale sia la domanda. Per un test organizzato da una compagnia della quale non sanno il nome né lo scopo. Per parafrasare Pirandello, *otto personaggi in cerca di una domanda*. Disponibile soltanto in lingua originale con sottotitoli, ma ugualmente godibilissimo. *Il colpevole – The Guilty*, di Gustav Moller, 2018. Adoro i "camera movies" completamente svolti al telefono. Alcuni esempi possono essere *Locke* (con Tom Hardy), *Al telefono con l'assassino* (di J.Schumacker), e molti altri. Il primo (ed unico, al momento) film di Moller mi è piaciuto. Potremmo riassumere il film così: un poliziotto Call Center della polizia di Copenaghen, un telefono, un computer, la stanza. Fine. Il genere non richiede assolutamente aspetti spesso importanti in un film comune, come la qualità delle riprese, la colonna sonora, la caratterizzazione dei personaggi. In questo tipo di film ci sono meno elementi, che però devono funzionare più che bene, anzi benissimo, per portare a casa un prodotto che intrattenga. E *Guilty* ci riesce direi bene. E' un po' come evitare il ristorante stellato e scegliere la bettola di periferia che avrà un menù limitato ma fa quel piatto, *quel piatto lì*, che è proprio inarrivabile. A scapito di una parte centrale forse un po' lenta narrativamente, il ritmo è buono, il regista tenta, attraverso le parole dell'agente di polizia al call center Asger e tutti i suoi interlocutori, di farci riunire i pezzi del puzzle, un pezzo alla volta, una telefonata alla volta. Devo ammettere che ad un certo punto, non sapevo se dubitare degli interlocutori principali, o del poliziotto troppo emotivo e solerte al suo lavoro. Il ritmo con cui ti "imbocca" la sceneggiatura, assumi ogni piccolo dettaglio delle parole, e cominci a farti mille idee sul background di ogni personaggio. *Gli Insospettabili*, di Joseph Mankiewicz, 1972. Un uomo (Michael Caine) giunge all'enorme villa di un altro uomo (Lawrence Olivier), viene accolto da quest'ultimo e da qui inizia un interminabile dialogo che, sulle prime è cordiale, come se si trattasse di due vecchi amici che scherzano. La frase che spacca le apparenze è: "Quindi lei è qui per chiedere la mano di mia moglie", afferma Olivier a Caine. E'solo uno degli svariati

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

colpi di scena di questa classica commedia gialla all'inglese (per certi versi ricorda molto anche il celebre *Signori il delitto è servito*). I due personaggi si scontreranno in una lunghissima e verbosissima discussione, dove si parlerà di omicidi, ladri, travestimenti. Il tutto nell'enorme sala/teatro dell'immensa villa del proprietario, amante dei giochi, ogni tipo di gioco, e famoso scrittore di racconti gialli. Ogni angolo della casa è occupato da un gran numero di pupazzi animati, giochi da tavolo provenienti da ogni angolo del mondo, costumi, cianfrusaglie. E senza svelarvi niente "gioco" è la parola chiave di questo film. *Casotto*, di Sergio Citti, 1977. Il nome del film rappresenta, né più né meno, l'unico luogo in cui l'occhio del regista (e quindi anche noi che guardiamo) si trova. Un semplice casotto su una spiaggia di Ostia, dove a turno entrano i personaggi più strampalati, per cambiarsi ed andare in spiaggia. Una coppia di credenti, uno strano parroco tedesco col naso sempre tra i suoi amati libri, una coppia di amici con altrettante signore rimorchiate lì vicino, una famiglia che tenta di mettere insieme la figlia ed un lontano cugino, due fanatici delle donne e dell'esercizio fisico, due donne disposte a sedurre un timorato agente d'assicurazioni. Citti rappresenta in forma di commedia uno spaccato della società di allora, dove le situazioni "normali" che vediamo sono in realtà in miscuglio di raggiri, sotterfugi, dove tutti i personaggi si mescolano tra loro, ma con un'unica costante: ognuno vuole ottenere ciò che desidera. La regia è grandiosa; stando noi a sedere in uno sparuto casotto, riusciamo perfettamente a capire la natura di ogni personaggio e cosa gli sia successo mentre non lo vedevamo nel casotto. Il cast è favoloso (ancor più incredibile il fatto che, a parte la piccola Jodie Foster, reduce da *Taxi Driver*, tutti gli attori abbiano svolto il loro lavoro gratis). Capolavoro. *Regalo di Natale*, di Pupi Avati, 1986. E parlando di capolavori, con una mano scrivo e con l'altra mi tolgo il cappello, solo leggendo il titolo di questo meraviglioso film di Avati, non posso farci niente. Appena leggo il titolo rivivo l'ultima scena, con Carlo delle Piane che fissa, dal basso del tavolo da poker, un Abatantuono indescrivibile. Quattro amici (A.Haber, G.Cavina e G. Eastman) organizzano una partita di poker in una villa di un amico per mettere in mezzo un "pollo", l'avvocato (Carlo delle Piane), un uomo con il vizio del gioco con la fama di perdere enormi somme di denaro. E' la vigilia di Natale, un enorme albero addobbato sta nel giardino, dietro i vetri del grande salotto in cui, attorno al tavolo verde, si svolge la partita. Una sola stanza in cui sguardi e parole si incroceranno al silenzio e la paura di vincere o di perdere. A contorno, per descriverci ancora meglio i personaggi e la loro storia, Avati fa ricorso a numerosi flashback. Che daranno un senso ad uno dei finali più belli che io ricordi in un film italiano. *Guardato a vista*, di Claude Miller, 1981. Commissariato di Parigi, tre uomini dentro una stanza: un commissario, il suo assistente, ed un distinto signore, un notaio, con una lampada puntata contro. Il più classico degli interrogatori. Non sappiamo perché quell'uomo sia lui, non lo sa neanche lui. Lo scopriremo a poco a poco, tra una sigaretta e l'altra. Un assassino seriale di ragazzine ha ancora ucciso, e quell'uomo sembra essere il sospettato numero uno, anche se non ne ha per niente l'aria. Miller anticipa in qualche modo il climax che si forma in un altro "camera movie" molto simile a questo, *Una pura formalità*, di Giuseppe Tornatore. Tre personaggi di cui non sappiamo nulla, e che conosceremo via via. La notte parigina si consumerà lentamente, come la nostra voglia di giungere ad un ennesimo grande finale. *The party*, di Sally Potter, 2017. Il film si apre con una singola scena: Janet (Kristin Scott Thomas) che apre la porta di casa. Il nostro punto di vista è quello dell'ospite che bussa. E vediamo Janet alzare tremante la propria mano, che impugna una pistola. Stacco, e la vediamo felicemente in cucina, preparando degli antipasti per degli ospiti che, presumiamo, arriveranno di lì a poco per un party. La casa di Janet e Bill (Timothy Spall) sarà il palcoscenico di questo dramma, girato con un accecante bianco e nero. Dialoghi semplici, tra gli invitati ed i padroni di casa che, a poco a poco, arriveranno tutti. Lentamente l'atmosfera si appesantirà, e la festa diventerà motivo di scontro tra svariate coppie dei personaggi, intersecandosi. Appena 70 minuti di buon cinema, tutti girati all'interno del salotto (luogo dove tutti i 7 personaggi si incontrano), la cucina (luogo dove due personaggi continuano a confidarsi), ed il bagno (il luogo della solitudine, dell'intimità personale per eccellenza). Fino alla scena finale che (non vi rovino nulla) sarà esattamente la stessa dell'inizio del film. *L'Angelo Sterminatore*, di Luis Bunuel, 1962. Forse il camera movie per antonomasia. Un gruppo di amici dell'alta borghesia, dopo una serata a teatro, si riunisce in una casa per cenare e passare qualche ora in chiacchiere. Prima della cena alcuni eventi strani accadono (la servitù lascia la casa prima di servire la cena senza un motivo apparente, pecore e un orso entrano in cucina), ma tutto sembra procedere con non curanza da parte sia dei proprietari che dagli amici. Inspiegabilmente si ritrovano la mattina dopo ancora nella casa, senza capire come mai non abbiano sentito il benché minimo desiderio di farlo. Ore e giorni passano, gli eleganti e attillati vestiti da gran sera diventano sporchi e scomodi, il cibo scarseggia, ma ogni volta, arrivati al limitare del salotto, per un motivo o l'altro, uomini e donne non riescono a varcare quella soglia. Come se ci fosse una barriera invisibile. Curioso come Bunuel abbia scelto come stanza principale un luogo le cui porte e pareti sono immagini sacre. Come a simboleggiare *L'Angelo Sterminatore* che, come recita la citazione ad inizio film, dividerà l'odio dall'amore, l'umiltà dalla superbia e l'innocenza dal peccato.

"Regalo di Natale" (1986) di Pupi Avati

"Guardato a vista" (1981) di Claude Miller

"The Party" (2017) di Sally Potter.

Giorgio Campani

L'esplorazione dello spazio intimo nella trasposizione visiva

Carmen De Stasio

Il prossimo 28 marzo il tempo senza Virginia Woolf compirà ottant'anni. In quel giorno del 1941, mentre la Gran Bretagna cercava di sopravvivere all'aberrazione della guerra, infatti, l'esponente della nuova corrente Modernista mise fine alla sua vita. A V. Woolf il cinema ha dedicato uno spartito solerte e corposo: penso, tra gli esempi di rimarchevole attenzione, a *Orlando* di S. Potter, a *The hours* di S. Daldry fino alla superba mise en scène di *Mrs. Dalloway* per la regia di M. Gorris. Alla vita privata dell'intellettuale si dedica invece S. Kaijser, regista di *Life in Squares* in onda sul canale BBC Two, serie televisiva nella quale la grande autrice compare tra i protagonisti del Bloomsbury Group di cui fu co-fondatore.

Vissuta in una città, Londra, centro del mondo occidentale, ma anche fulcro di forti contrasti sociali, oltre che culturali, la Woolf ne incarna pienamente lo spirito, da un lato stretto all'amarezza di un tempo falciato dall'assenza affettiva, innanzitutto, ma anche e fortemente educativa, costretta a proiettare la sua sete di intelletto tra le mura domestiche, come deciso per le due fanciulle (Virginia e la sorella, la pittrice Vanessa). Ma, si sa, era un tempo particolarmente segnato dall'intransigente volontà di fornire un'educazione maschile e lasciare ad attività domestiche e privative la donna, almeno fino a quando le donne non si presentarono con una propria voce. Virginia Woolf si fece portavoce di un sofferto diritto, approfondendo e dando forma all'attitudine a considerare il mondo attraverso la lente di un alone luminoso. I tempi erano giusti per esser riconosciuta come autorevole operatrice culturale; un carattere che potrebbe essere ri-formulato sulla base di quanto ella stessa scriveva in un pregevole saggio dedicato al cinema e nel quale capitalizzava non già la singolarità socialmente ascritta da una convinzione del tutto esteriore, quanto l'azione produttiva disponibile, ovverosia, come *parola* che non è *singola e separata realtà, ma parte di altre parole*. Più avanti leggiamo: *Per un uso corretto delle nuove parole bisognerà inventare una nuova lingua.*[1]

Perché mi soffermo a questi criteri di "intimità", se vogliamo, e poi ancora: come potrei non attendermi una richiesta di chiarimento su quale sia il rapporto tra Virginia Woolf e il cinema? Il nodo insiste nel titolo conferito a questo mio breve saggio – *L'esplorazione dello spazio intimo nella trasposizione visiva* –; esso condensa esattamente l'attitudine alla riflessione articolata, quanto in congiunzione, che promana dalla tessitura narrativa adottata senza subalternità alcuna da V. Woolf. Si badi bene che non parlo di concatenazione – termine che soltanto indurrebbe a figurare nella mente una sequenzialità che non permette distrazioni e né amplificazioni –, tutt'altro: l'autrice esplora se stessa e con scrupolo immaginativo; elabora un sé in ramificazione, la stessa che troviamo in una tale incessante mobilità, da essere suggerimento a registi del calibro di coloro i quali hanno diretto le opere già da me qui riportate e a lei dedicate. Quel che la magia del cinema può edificare, potremmo dire sia avvenuto: traendo ispirazione immediata dai suoi romanzi, essi sono riusciti nell'intento di smuovere il registro filmico dalla durata-limite prevista, accompagnando le campiture singolari a una diffusione che raggiunge la pienezza delle atmosfere visive riconoscibili nel tratto caratteriale della scrittura woolfiana. Una scrittura che, proprio per il fatto di non concedere assolutamente nulla all'impersonalità, raggiunge il lettore «diluita» dalla sua vivida voce, dall'intonazione motivazionale, lasciando emergere dall'oscurità i *significati sommersi*[2] del modo di vivere – anziché assistere – alla sua esistenza.

Virginia Woolf (1882 - 1941)

Virginia Woolf, fotografata nel 1912

Nicole Kidman (Virginia Woolf) in una scena del film "The Hours" (2002) di Stephen Daldry

Qualcosa di astratto, qualcosa che sia al passo con un'arte misurata e consapevole, qualcosa che chieda un piccolissimo aiuto alle parole o alla musica per rendersi comprensibile, pur utilizzandole ancora in maniera servile – nel tempo a venire, i film potrebbero essere composti di simili movimenti e astrazioni.[3] – Questo scrive la Woolf prima ancora che le pellicole fossero dotate di accompagnamento sonoro.

La piena affettività e l'intenso rigoglio delle riflessioni nascono da questo protendersi insieme alla vita interiore nel palinsesto esistenziale del quale ciascuno, lo voglia o meno, è parte integrante e, possibilmente costruttiva. Virginia Woolf ha dunque riempito spazi vuoti o, se si preferisce, spazi irrisori perché nulla avevano se non la potenza di una parola che fosse ascrivibile a se stessa, che fosse semplice iconogramma narrativo di una storia già raccontata. In effetti, la sua potenza variabile e molteplice ad un tempo rende claudicante da subito quest'abitudine oramai in assuefazione, vuoi anche associabile a una certa comodità, e la destina a una complessità di imponente sperimentazione che ancor oggi – o forse soprattutto oggi, nel divario che comporta una visione pressoché annichilita su aspetti che di nuovo nulla posseggono, se non un registro di approssimazione linguistica che non può dirsi realmente linguaggio – si presenta come territorio cinematografico. Ed infatti quest'intenso territorio attitudinale di complessità riesce a ri-proporsi senza filtri nella cinematografia dedicata a Virginia Woolf, verso quel particolare impianto riflessivo e intellettuale del quale il cinema ha reso un'immagine che non ne altera la struttura e nemmeno la trascende, bensì la propone come unità inscindibile di scrittura e di pensiero.

Carmen De Stasio

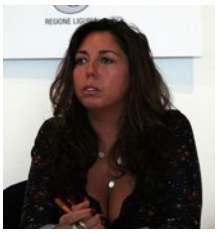
* *Prossimo numero:*
Il cinema – ispirazione per l'«irregolarità» di Coco Chanel

1 *S. Matetich (a cura di), Virginia Woolf sul cinema (1926), Mimesis, Milano, 2012, p. 25*

2 *Ibi, p. 22*

3 *V. Woolf, Il cinema, in rivista «Arts» (1926), ibi, p. 14*

Un mercato in crescita. Il business della voce


Tiziana Voarino

Siamo stanchi. I nostri occhi e il nostro cervello non reggono più alle sollecitazioni visive. Migliaia di immagini affollano la nostra quotidianità; cercate o fortuite, ci sommergono. Siamo totalmente sovraccaricati dai loro input: finiscono per svuotare le nostre risorse cognitive e per diluire l'attenzione. Si associano e si affastellano in un mondo già frenetico che nell'ultimo anno è estremamente peggiorato per pressioni, preoccupazioni e stress.

Quanto rilassa invece una voce che informa o intrattiene. Una voce che racconta e fa riflettere, una voce che, magari, anche solo per sfumature o toni, conduce in un mondo più leggero, sensibile, percepibile e percettibile. Forse, anche più penetrante. Sicuramente più evocativo e amplificante per l'immaginazione. Ammicca anche direttamente al ricordo dei genitori che leggendo le fiabe ci hanno teneramente accompagnati al sonno durante la nostra infanzia, a una sicurezza congenita.

Stiamo rivalutando la sfera uditiva, stiamo riapprezzando la radio e le sue contaminazioni innovative. Pareva un media a rischio. Ha saputo in realtà confermarsi ed ancorarsi alla sua specificità per non soccombere, anzi intraprendendo la scalata del rilancio. Torniamo ad ascoltare i radiodrammi. Le audionarrazioni conquistano nuovi podi per la fruizione di contenuti. Il mercato dell'audio digitale cresce in impennata per gli audiolibri ed anche per i podcast. Negli Stati Uniti il fenomeno si è già manifestato. Anche l'Italia sta imboccando quella strada e il periodo del Covid ha testimoniato un'ampia fruizione di prodotti audio in generale, soprattutto da parte delle generazioni più giovani.

Nell'ultimo decennio, progressivamente, il mondo dell'audiolibro, per esempio, negli Stati Uniti ha fatto registrare una crescita costante, anno dopo anno. In Italia anche. Audible è in crestita del 100% ogni anno con una biblioteca digitale di circa 90.000 titoli di cui il 10% sono in lingua Italiana.

Il mondo dell'audio on demand è d'altronde ormai alla portata con telefonini, tablet, notebook e smart speaker come Alexa. L'audio digitale ammicca anche a una dimensione educativa. È più semplice ottimizzare trasferimenti e attese ascoltando un file audio che ci può migliorare, o ci permette di acquisire nuove competenze. Il podcast è diventato uno strumento irrinunciabile, come in precedenza lo era stato il blog aziendale e non.

Cambiano così anche gli orientamenti delle strategie di marketing di chi investe nei nuovi settori e nella comunicazione. E sono influenzate anche le modalità di fruizione dei prodotti e delle opere visive.

Non esula da un incrementato interesse il settore doppiaggio a livello internazionale, anche per gli Stati Uniti. Il New York Times in un articolo del 19 luglio 2019 aveva segnalato che l'85% degli spettatori di Netflix sceglie la versione doppiata rispetto a quella sottotitolata. La piattaforma offriva all'epoca edizioni in 27 lingue e collaborava con 125 realtà che si occupano di doppiaggio nel mondo.

Alberto Rossatti, voce storica di Radio3 Rai, con "Le memorie di un pazzo" di N. V. Gogol, edito da il Narratore (2016), ha vinto il Primo Premio al XVII Festival Nazionale del Doppiaggio "Voci nell'Ombra" 2016 (Foto di Tommy Marinelli)

Le storie proposte da Netflix sempre più sono strutturate per avere un appeal globale, ma per essere localizzate nelle varie lingue e audio. E sufficiente osservare la proposta in varie lingue audio e sottotitoli, a portata di telecomando della piattaforma, per rendersene conto.

Non dimentichiamo un altro fattore chiave. Siamo una popolazione con una presenza di anziani sempre maggiore che va incontro a deficit visivi. La post produzione con il doppiaggio, e pure l'offerta di prodotti e opere audio, hanno ampie chance per far parte delle nostre opzioni prescelte per intrattenerci e accompagnarci consistentemente nelle nostre vite.

Tiziana Voarino

DdCR Diari di Cineclub Radio

Ascolta **DdCR | Diari di Cineclub Radio** - Le Arti nello spazio di un podcast
La radio del periodico mensile **Diari di Cineclub**: Clicca qui: https://bit.ly/2YEmrjr
Trasmissioni disponibili 24h tutti i giorni tra: Cinema | Poesia | Letteratura | Pittura | Teatro
Favole | Eventi | Festival | Musica | Associazionismo Culturale | Editoria | ed altro
In compagnia con i nostri Autori.

Cineterapia ed emergenza sanitaria. Al Policlinico Gemelli di Roma la programmazione prosegue in corsia

Francesca Palareti

Ormai da tempo medicina e ricerca clinica sono impegnate nel comune intento di valorizzare la componente emotiva ed il benessere dei pazienti, associando sperimentazione, innovazione e solidarietà.

Una risposta efficace a questo obiettivo implica innanzitutto un'evoluzione del concetto di ospedalizzazione che preveda, accanto al supporto sanitario tradizionale, metodologie e strumenti alternativi funzionali ad allestire ambienti accoglienti per i malati e nel contempo coadiuvare l'azione farmacologica con interventi mirati a favorirne la riabilitazione. A tale scopo negli ultimi anni alcune strutture ospedaliere, in collaborazione con onlus ed altri partner prestigiosi, hanno deciso di investire le proprie energie e risorse sul potenziale terapeutico del cinema, capace di contrastare l'effetto estraniante del ricovero.

La tappa decisiva per la concretizzazione di questo progetto è stata l'inaugurazione nell'aprile 2016 presso il Policlinico "Agostino Gemelli" di Roma della sala MediCinema[1], che rappresenta la prima vera sala cinematografica integrata in una struttura sanitaria italiana. Concepito come uno spazio accessibile ed attrezzato per ospitare fino a 130 persone fra degenti e familiari, è deputato alla terapia del sollievo, che prevede la condivisione emozionale dell'esperienza visiva in un ambiente idoneo a riportare la percezione della realtà ad una dimensione di normalità.

Riagganciandosi all'esempio virtuoso del Gemelli, a novembre 2018 è stata allestita al "Niguarda"

segue a pag. successiva

Sala MediCinema, Policlinico "A. Gemelli" di Roma

1 Associazione Onlus che si occupa di attività di promozione cinematografica, in particolare di allestire spazi cinema all'interno delle strutture ospedaliere e case di cura italiane, da adibire alla terapia del sollievo per pazienti e familiari.

segue da pag. precedente

di Milano la prima sala sensoriale, anch'essa realizzata da MediCinema, in cui è stata introdotta l'innovativa tecnica vibro-acustica a basse frequenze per favorire il rilassamento muscolare e ridurre la tensione emotiva.

Queste esperienze già in atto e i diversi progetti di ricerca, avviati per valutare l'impatto del cinema e di altri strumenti audiovisivi sui pazienti, confermano come rappresentino un valido espediente per il soccorso psicologico nella fragilità, nel disagio e nella depressione. Le evidenze scientifiche hanno, infatti, dimostrato le ricadute positive della cineterapia, soprattutto nelle patologie neurologiche e psichiatriche, che contribuisce ad alleviare l'incidenza del dolore, affiancando al consueto trattamento medico soluzioni volte a ristabilire l'equilibrio psico-fisico.

Alla luce dei benefici comprovati clinicamente, in prospettiva futura sarebbe auspicabile estendere gradualmente questa buona pratica ad altre strutture ospedaliere italiane, formulando percorsi di supporto alla malattia e progetti specifici mirati al sostegno dei degenti che coinvolgano volontari e personale medico-ospedaliero, facendo leva sul fascino e la suggestione del cinema.

Al Gemelli programmazione via streaming

Anche nell'attuale contesto di emergenza sanitaria, in cui le restrizioni governative limitano le occasioni di socialità ed incontro, prosegue l'impegno di MediCinema e del Policlinico Gemelli per assicurare la continuità dell'intervento terapeutico e rendere meno traumatica la permanenza in ospedale grazie all'ausilio del cinema.

Essendo inibito l'accesso alla grande sala della struttura, il supporto ai degenti è stato trasferito direttamente in corsia sui canali digitali, senza rinunciare quindi ad offrire loro momenti di evasione e leggerezza nel rispetto delle norme di sicurezza imposte dalla pandemia.

Dopo aver siglato a giugno 2020 un accordo con Rakuten TV – una delle più grandi piattaforme europee di video on demand – a partire dal mese di dicembre MediCinema ha riproposto la programmazione in ospedale grazie alla partnership con *Infinity*, il servizio di video streaming on demand del Gruppo Mediaset e alla disponibilità tecnologica del Gemelli. Ogni giovedì alle ore 16.00 fino alla fine di febbraio verranno proiettati film tratti dal catalogo *Infinity* direttamente nei monitor tv presenti in tutte le stanze, come *L'ora più buia*[2], pellicola di interesse storico che segue le vicende del Primo ministro britannico Winston Churchill, interpretato da Gary Oldman, nei primi mesi della seconda guerra mondiale.

Tale collaborazione permetterà a MediCinema di restare fedele alla sua mission di offrire conforto attraverso il grande schermo, utilizzato come terapia complementare per contenere il senso di isolamento del paziente ed accompagnarlo nel suo percorso di cura.

Contestualmente a questa nuova partnership, continua quella storica con The Walt Disney Company, che da sempre collabora con MediCinema per salvaguardare il benessere dei pazienti, con l'obiettivo condiviso di creare momenti di relax per bambini ed adulti, in particolare in un momento come quello attuale di grande richiesta di solidarietà e vicinanza.

La magia Disney è entrata nelle stanze di degenza del Gemelli con tante proposte all'insegna dell'intrattenimento, pensate per i piccoli pazienti dei reparti pediatrici e per le loro famiglie, costrette a rinunciare a momenti di socializzazione e quanto mai desiderose di recuperare una dimensione di spensieratezza. Grazie alla collaborazione attivata, dal 31 dicembre è stata avviata la programmazione di nuovi titoli targati Disney, disponibili anch'essi in streaming sui monitor tv presenti in tutti i reparti ogni martedì alle ore 16.00, proiezioni che si rivelano particolarmente preziose per riconciliare i piccoli pazienti con l'ambiente ospedaliero.

A inaugurare gli appuntamenti è stata *Fata Madrina Cercasi*, commedia Disney con protagonista Eleanor (Jillian Bell), una giovane e inesperta fata madrina che, dopo aver appreso che la professione da lei scelta rischia l'estinzione, decide di dimostrare al mondo che le persone hanno ancora bisogno delle fate madrine.

Il 5 gennaio un'altra novità Disney, "Noelle", ha coinvolto i piccoli ricoverati in una nuova divertente avventura con Noelle Kringle (Anna Kendrick), la figlia di Babbo Natale, e il suo amato fratello Nick Kringle (Bill Hader), che quest'anno ha ereditato dal padre il ruolo di Babbo Natale.

Quindi è stata la volta di *Soul*, il nuovo lungometraggio d'animazione Disney e Pixar che racconta la storia di Joe Gardner, un insegnante di musica di scuola media che ha l'occasione unica di suonare nel migliore locale jazz della città. Un piccolo passo falso, però, lo porterà dalle strade di New York all'Ante-Mondo, un luogo fantastico dove sviluppare personalità, interessi e manie prima di approdare sulla Terra.

Per l'intero mese di febbraio proseguirà la rassegna settimanale di film Disney: in programma *La Società Segreta dei Principi Minori, Il grande e potente Oz, Il ritorno di Mary Poppins, Aladdin*, pellicole che regaleranno a pazienti grandi e piccini momenti di svago ed evasione utili a ritrovare il sorriso anche nella sofferenza.

Francesca Palareti

2 *Il film si è aggiudicato nel 2018 due premi Oscar per la categoria miglior attore (Gary Oldman) e miglior trucco.*

Un grande amore (Love Affair, 1939)

Antonio Falcone

Oceano Atlantico, fine anni '30. Fra i viaggiatori a bordo della nave da crociera *Napoli*, ultimo scalo New York, vi è anche Michel Marnet (Charles Boyer), disinvolto ed elegante *viveur* la cui carriera di playboy sembra ormai prossima alla pensione, considerato come in America lo attende il matrimonio con la ricca ereditiera Lois Clarke (Astrid Allwyn), notizia diffusa a gran voce dalle principali radio del mondo. La sua traversata viene movimentata dal casuale incontro con Terry McKay (Irene Dunne), affascinante cantante di night club, prossima a sistemarsi col suo "capo", Kenneth Bradley (Lee Bowman): un invito a cena, una frequentazione sempre più assidua, lo scambio reciproco di alcune confidenze, trascorsi di vita, aspettative e speranze, cercando di sottrarsi ai pettegolezzi degli altri passeggeri, anche considerando quanto li attende una volta giunti nella *Grande Mela*. Quello che sembrava essere nient'altro che un reciproco gioco seduttivo andrà però presto a trasformarsi in qualcosa di più profondo, in particolare una volta che la *Napoli* attraccherà per una sosta a Madera, dove Michel, in compagnia di Terry, farà visita all'affezionata nonna Janou (Maria Ouspenskaya), la quale, sentendosi ormai avvicinare il momento della propria dipartita, benedirà implicitamente la loro unione. I due, ormai consapevoli dei sentimenti provati, riflettendo sulle rispettive condizioni esistenziali, Michel in particolare non ha mai lavorato in vita sua e non è mai stato capace di mettere a frutto il naturale talento per la pittura, ormai prossimi all'arrivo in America, si danno appuntamento per il 1° luglio, nel posto che a New York "è più vicino al Paradiso", la cima dell'*Empire State Building*, sempre che il loro amore sia ancora vivido e si siano adoperati per rinvenire di che vivere. Sei mesi dopo, Terry ha ormai lasciato Bradley per procedere in autonomia con la sua attività di cantante, mentre Michel si è dedicato anima e corpo alla pittura, mantenendosi con vari mestieri in attesa di sfondare. L'uomo è già in cima al maestoso edificio, mentre l'emozione e la fretta stanno per giocare un brutto scherzo a Terry, che verrà travolta da un'auto nell'attraversare la strada, perdendo l'uso delle gambe…Diretto da Leo McCarey (1898-1969), regista piuttosto abile nel mettere in scena, suffragando una leggiadra e sapida classicità, i dialoghi brillanti e le situazioni proprie della *screwball comedy* (basterebbe citare *The Awful Truth*, 1937), senza dimenticare le concrete propensioni alla comicità pura (negli anni Venti scrisse e diresse vari cortometraggi per il duo Stan Laurel ed Oliver Hardy, mentre del 1933 è *Duck Soup*, protagonisti i Fratelli Marx), *Love Affair* è un titolo che rappresenta una mutazione di rotta nella sua filmografia, la propensione verso il melodramma, senza però incedere in alcun modo verso i gravami del sentimentalismo spicciolo e ricattatore, bensì puntando al realismo e senza dimenticare i toni sanamente leggeri ed ironici propri della classica *sophisticated comedy*. McCarey ne scrisse il soggetto, assieme alla moglie Mildred, sfruttando un'idea sorta una volta fatto ritorno negli Stati Uniti dopo una crociera in giro per l'Europa, osservando dalla nave lo skyline della città di New York ed immaginando una storia d'amore sorta in viaggio fra due persone già "promesse": il tutto venne tradotto nella brillante sceneggiatura ad opera di Delmer Daves e Donald Ogden Stewart (col contributo di S.N. Behrman, non accreditato), attenta

alla caratterizzazione dei personaggi anche attraverso un'arguta composizione dei dialoghi. A tutt'oggi può ancora stupire come McCarey sia riuscito ad offrire una visualizzazione tanto veritiera, nonostante l'evidente ricostruzione in studio, quanto "magicamente" sospesa in una sorta di "dimensione altra", nella cui cornice un uomo ed una donna, non più in giovane età, si affidano alla forza propulsiva dell'amore quale opportuna spinta volta a mutare i propri reciproci destini, arrivando a comprendere, e conseguentemente a conferirvi una dimensione pressoché definitiva, la piena portata della propria più intima essenza esistenziale. Un arco quello descritto tracciato dal sotteso *fil rouge* che va a snodarsi dalla constatazione, solcata da un tono quasi mistico, dell'essere fatti l'uno per l'altra, espressa dal silente disincanto di nonna Janou, splendido personaggio, per poi concretizzarsi nella presa di coscienza al riguardo espressa da Michel (l'ottimo Boyer, una resa recitativa naturale, elegante, mai affettata) e Kelly (Irene Dunne quanto mai ispirata, suadente e dolente al contempo) nella bella sequenza che li vede di notte sul ponte della nave, impossibilitati a prendere sonno, ormai del tutto consci dei sentimenti provati, nel tormento di come affrontarli e dar loro un seguito concreto. Riprendendo quanto già scritto, McCarey affronta il classico tema di un amore impossibilitato ad esprimersi causa una serie di impedimenti, sostenendo sì la linea del melodramma, ma anche andando ad innestarvi su di esso altri generi volti a mitigarne l'impatto, gli stilemi propri della citata commedia sofisticata ma anche quelli del musical: a tale ultimo riguardo anzi, vi è da notare, come già notato da molti, che la musica riveste un ruolo rilevante nel farsi cartina di tornasole dei vari mutamenti che vanno ad attraversare l'iter narrativo, dal duo di Terry con nonna Janou al pianoforte, alla esibizione della donna in un locale di Philadelphia, lontana ormai dall'egida protettiva del fidanzato, senza dimenticare che una volta costretta sulla sedia a rotelle riprenderà a vivere con rinnovato entusiasmo insegnando canto ai bambini di un orfanatrofio. E' poi evidente una soffusa ironia moderatrice, che trova la sua sublimazione nel bellissimo finale, quando Michel si renderà conto del perché Terry non si era fatta più né vedere né sentire e quest'ultima nell'abbracciarlo esclamerà: "*Non ti preoccupare, non dovrà essere un miracolo, se tu puoi dipingere io potrò camminare…Tutto può succedere, non credi?*". McCarey girerà nel 1957 un *remake* più o meno pedissequo del film, stesso titolo (in italiano *Un amore splendido*), protagonisti Deborah Kerr e Cary Grant, meno ispirato rispetto all'originale ma convincente in virtù, oltre che per la storia in sé, delle ottime prove attoriali e per la resa scenica della fotografia in *Technicolor*, citato in *Insonnia d'amore* (*Sleeples in Seattle*, USA, 1993, Nora Ephron). Altro rifacimento risale al 1994, regia di Glenn Gordon Caron ed Annette Bening protagonista con Warren Beatty, sempre col titolo originale, andando infine ad ispirare anche Bollywood (*Bheegi Raat*, 1965, Kalidas, basato sul primo rifacimento, così come *Mann*, 1999, Indra Kumar). *A Love Affair* conseguì sei nomination all'*Oscar*: *Miglior Film*, *Miglior Attrice* (Irene Dunne), *Miglior Attrice non Protagonista* (Marija Ouspenskaja), *Miglior Sceneggiatura Originale* (Mildred Cram e Leo McCarey), *Miglior Canzone* (Buddy G. DeSylva), *Miglior Scenografia* (Van Nest Polglase e Alfred Herman) ed anche se il citato *remake* del '57 è probabilmente più noto, ritengo che quell'aura propria dell'originale, così magica e concreta al contempo, sia del tutto insuperabile.

Antonio Falcone

Terry Jones o il senso goliardico della vita

Barbara Rossi

Il 21 gennaio scorso è stato il primo anniversario della scomparsa dell'attore, regista e scrittore Terry Jones (al secolo Terence Graham Parry Jones), tra i membri fondatori dei Monty Python, di cui aveva diretto tre film: *Monty Python e il Sacro Graal* (insieme a Terry Gilliam, 1974), *Brian di Nazareth* (1979) e *Monty Python - Il senso della vita* (1983). Jones - che aveva 77 anni - dal 2016 era affetto da una forma di demenza che, ironia della sorte, lo aveva privato della facoltà del linguaggio.

«Il suo lavoro con i Monty Python, i suoi libri, le sue trasmissioni televisive e le sue poesie vivranno per sempre»: così scriveva un anno fa la famiglia dell'attore, cui faceva eco il saluto affettuoso di Terry Gilliam: «Era un ragazzaccio e ci mancherà. Terry era una persona totalmente consumata dalla vita...un essere umano brillante, si metteva costantemente in discussione, iconoclasta, rettamente polemico e arrabbiato ma oltraggiosamente divertente, generoso e gentile...e molto spesso una spina nel fianco. Non avrei potuto sperare in un amico migliore. Arrivederci, Tel».

Michael Palin, invece, amico e collega nel gruppo dei Monty Python, lo ricordava così: «Era gentile, generoso, solidale e appassionato della vita. Era molto più di uno dei più divertenti interpreti e scrittori della sua generazione, era il comico completo del Rinascimento - scrittore, regista, presentatore, storico, geniale autore per bambini - e la compagnia più calorosa e meravigliosa che si possa desiderare di avere».

Terry Jones nasce a Colwyn Bay, località balneare del Galles, nel 1942. Il padre, Alick, si trovava dislocato, all'epoca, in Scozia, nella Royal Air Force.

A cinque anni il piccolo Terry va a vivere con la famiglia a Claygate, nel Surrey, periferia di Londra. Alla radio il suo programma comico preferito è *The Goon Show*, che ha tra i protagonisti Peter Sellers, per cui nutre una sconfinata ammirazione: decide, così, di diventare attore, ma intanto frequenta la Royal Grammar School di Guildford. «A scuola - ricordava - il preside cercava di dissuadermi dal lavorare nel cinema dicendomi che tutti gli attori erano omosessuali e indossavano scarpe di camoscio verde».

In seguito, viene accettato a Oxford, anche se per un attimo medita di proseguire gli studi a Cambridge, che preferisce per quanto riguarda il programma di poesia. Per fortuna, desiste dal progetto e di lì a poco, frequentando la compagnia teatrale del college, conosce Michael Palin: «Se avessi cambiato non avrei incontrato Mike e la mia vita sarebbe stata diversa».

Jones e Palin lavorano allo spettacolo sulla pena di morte *Hang Down Your Head and Die*, che riscuote - nel 1963 - un enorme successo tanto che la coppia viene notata dal giornalista della Bbc David Frost (il celeberrimo intervistatore di Richard Nixon) e ingaggiata per scrivere i testi della trasmissione *The Frost Report*.

È negli studi della Bbc che avviene l'incontro con John Cleese, Graham Chapman (venuto a mancare nel 1989) e Eric Idle, i componenti (insieme a Terry Gilliam) del futuro gruppo dei Monty Python, che nasce ufficialmente nel 1969 con la produzione dello show televisivo *Monty Python's Flying Circus*, trasmesso dalla BBC sino al 1974. «Tornato a casa - raccontava Jones - ho detto a mio fratello che avevo trovato il titolo dello show. 'Lo chiameremo il Circo volante di Monty Python', ho urlato. Ma lui mi disse che con quel nome, lo show sarebbe durato ben poco».

E invece, imprevedibilmente, lo show, colto ma politicamente scorretto, graffiante e irriverente come l'umorismo del gruppo che lo anima, riscuote uno strepitoso successo. «Il nostro obiettivo era quello di essere imprevedibili e di non ripeterci mai», ha spiegato Terry Gilliam. «Non volevamo essere inquadrabili in nessun genere».

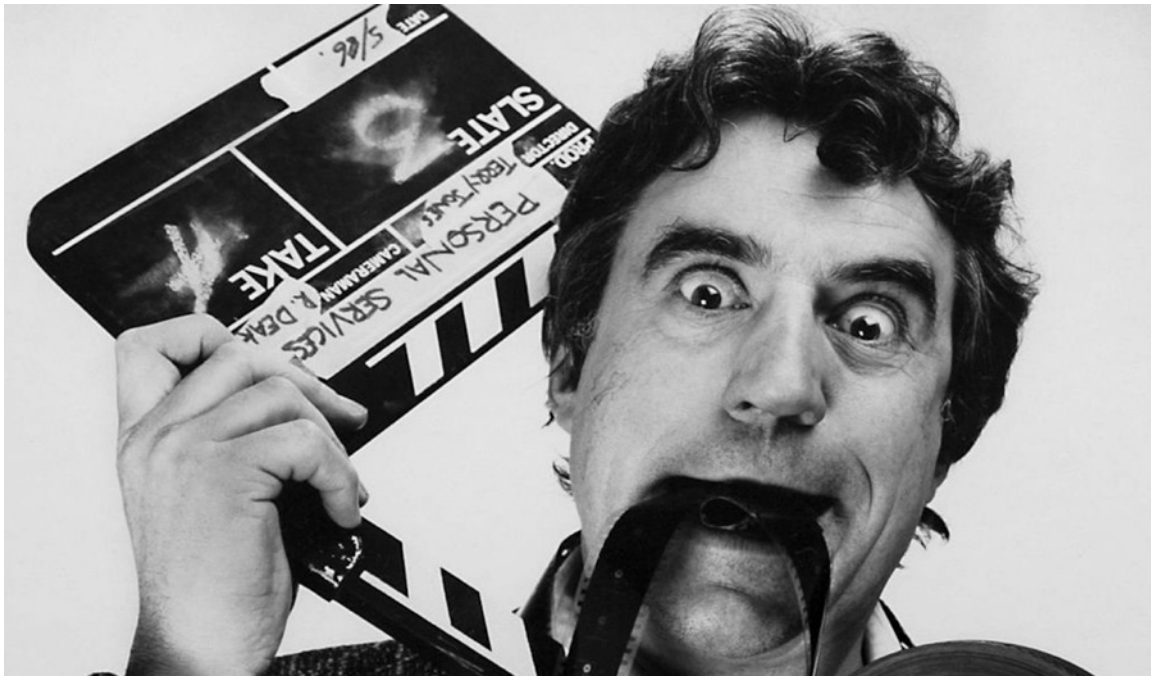
Nel 1971 esce nelle sale *And Now for Something Completely Different*, la versione filmica del *Monty Python's Flying Circus*, che non riesce, tuttavia, a bissare i fasti dell'originale. Così, nel 1975, il gruppo decide di proporsi al pubblico con una storia vera e propria, *Monty Python e il Sacro Graal*: «Non sapevamo cosa stessimo facendo e abbiamo insistito per farlo», ha ammesso Terry Gilliam, co-regista del film insieme a Jones. La pellicola riceve enormi consensi, così come la successiva, *Brian di Nazareth* (1979), diretta dal solo Terry Jones e prodotta da George Harrison, che vi compare in un cameo. La satira con cui il gruppo stravolge la tematica religiosa fa sì che il film venga bandito in alcune città del Regno Unito, tra cui Glasgow, dove uscirà soltanto nel 2009 (in Italia, invece, arriverà in sala nel 1991).

Il canto del cigno dei Monty Python arriva nel 1983 con *Monty Python - Il senso della vita*, ancora per la regia di Jones, che vince il Gran Premio della Giuria al Festival di Cannes. Fra le espressioni migliori e più mature della comicità surreale del gruppo, l'opera non soddisfa pienamente i suoi autori, che ne colgono alcune debolezze.

Dopo l'allentamento dei legami tra i componenti dei Monty Python (non c'è mai stato uno scioglimento ufficiale), Terry Jones si dedica alla scrittura di libri per ragazzi e dirige altri film: *Servizi personali* (1987), *Erik il vichingo* (1989), *Il vento nei salici* (1996), *Un'occasione da Dio* (2015). Nel 2014 ritorna ad esibirsi in pubblico con gli altri componenti del gruppo: le dieci date previste per il loro spettacolo registrano il tutto esaurito. Nel 2016 Jones riceve il prestigioso premio Bafta alla carriera da parte dell'Academy britannica.

John Cleese ne ha commentato la scomparsa in perfetto stile Monty Python: «È strano che un uomo con così tanti talenti e un tale entusiasmo infinito, sia svanito così delicatamente...Dei suoi numerosi successi, per me il più grande dono che ci ha dato è stato la sua direzione di *Brian di Nazareth*. Perfezione. Fuori due, ne rimangono quattro».

Barbara Rossi



Terry Jones (1942 – 2020)

Emigrazione e Cinema

Valeria Consoli

Rocco e i suoi fratelli – di Luchino Visconti (1960)

Quando nel '60 Luchino Visconti concepì l'idea di girare *Rocco e i suoi fratelli* di certo doveva aver fatto sua l'esperienza de *La terra trema* , una rivisitazione di quei *Malavoglia* di matrice verghiana, da lui ambientata in un'epoca più prossima ('47) fra i pescatori di Acitrezza, un borgo marinaro poco fuori Catania.

"Rocco e i suoi fratelli" (1960) di Luchino Visconti

Questo perché, malgrado il film fosse tratto da uno dei racconti de *Il Ponte della Ghisolfa* di Giovanni Testori, l'ottica del grande regista si volge ancora verso un Sud povero e arretrato, mediato stavolta dall'opera di Rocco Scotellaro[1] , il poeta contadino di origini lucane, di cui era un estimatore, al punto da chiamare Rocco il protagonista della drammatica vicenda, interamente ambientata a Milano, della famiglia Parondi – la madre Rosaria - e quattro dei suoi cinque figli - Simone, Rocco, Ciro e Luca - i quali sul finire degli Anni Cinquanta, in seguito alla morte del padre emigrano dalla nativa Basilicata nella metropoli lombarda, ricongiungendosi con il primogenito Vincenzo, ormai prossimo alle nozze con la conterranea Ginetta.

In realtà la storia dei cinque fratelli, pur intessuta dei canoni e degli stilemi del Neorealismo, offre a Luchino Visconti l'opportunità di una sua personale rilettura del soggetto in una chiave prettamente dostojevskiana[2]. A discapito infatti di quanto suggerito dalla scansione del film in cinque episodi, ciascuno dei quali reca il nome dei protagonisti , la trama del film risulta in realtà essenzialmente imperniata sul 'triangolo' (fatto di amore e di odio) tra Simone e Rocco, i quali sia pure in tempi diversi si innamorano della stessa donna, la prostituta Nadia – nome non a caso di chiara origine russa - quasi a ricalcare i ruoli di Gruschenka rispettivamente ne *I Fratelli Karamazov* e di Sonja in *Delitto e castigo*.

La morale, che per certi aspetti rimanda all'assunto pasoliniano del primato della civiltà contadina di stampo patriarcale sul 'vizio' della città – nella fattispecie una Milano dal grigiore quasi spettrale – si riesce a cogliere nella soluzione catartica della vicenda, che culmina con la morte di Nadia uccisa per mano di Simone. Quasi una vittima sacrificale secondo una ritualità di carattere antropologico, cui si fa riferimento in una delle ultime scene del film e che rimanda al sacrificio di un individuo, generalmente una giovane donna o un ragazzo, perché la costruzione di una casa possa sorgere con i migliori auspici[3]. Un barlume di speranza giunge ancora da Rocco, che esorta Luca, il più piccolo dei fratelli, a ritornare un giorno – almeno lui – nel Sud, in quel loro *paese degli arcobaleni*!

America, America – Il ribelle dell'Anatolia – di Elia Kazan (1963)

Saga familiare di ascendenza picaresca[4] , quasi interamente ambientata fra i monti dell'Anatolia, cui il titolo stesso fa riferimento, narra la vicenda del giovane Stavros, in lotta con la famiglia d'origine e con le autorità turche, che agli inizi del Novecento vessavano le minoranze greche ed armene. Vive nel mito dell'America, cui guarda come ad una terra promessa in cui trovare riscatto dalla miseria e dall'oppressione. Partendo dall'assunto machiavellico che 'il fine giustifica i mezzi', arriverà ad uccidere, sia pure suo malgrado, l'uomo che gli ha rubato il carico di tappeti, con cui è diretto ad Istambul. Qui si fidanza ufficialmente con una ragazza ricca ma brutta, che abbandona di lì a poco. La moglie di un facoltoso commerciante di origini armene, che nel frattempo si è innamorata di lui, in procinto di imbarcarsi anche lei per gli Stati Uniti, gli procura un biglietto per il viaggio in nave. Coinvolto tuttavia in una rissa, una volta salito a bordo, gli viene ritirato il passaporto. Il suo sogno sembra infrangersi ad un passo dallo sbarco ad Ellis Island, quando Hohannes, un suo amico gravemente malato di tubercolosi e che per questo non può sbarcare nel Nuovo Mondo, si suicida consegnando il suo passaporto a Stavros, che può così mettere finalmente piede in quella che sarà la sua nuova patria.

"Lamerica" (1994) di Gianni Amelio

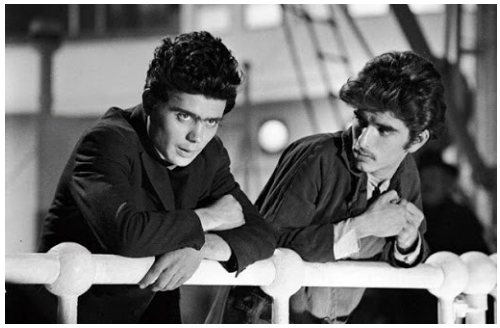
Lamerica – di Gianni Amelio (1994)

Ispirata ad una frase, che ne *La Storia*[5] Elsa Morante fa pronunciare al piccolo Useppe, il regista di origine calabrese già autore applauditissimo de *Il ladro di bambini*, nel '94 esce nelle sale cinematografiche con questo film, candidato al Leone d'Oro del Festival di Venezia in quello stesso anno.

Ispirato ad uno degli eventi, cui maggiormente in quel periodo i *media* avevano dato ampio spazio, lo sbarco 'biblico' sulle coste della Puglia di centinaia di Albanesi dopo il crollo del ferale regime di Enver Hoxa, il film dà in realtà modo di cogliere una lettura a due livelli: da un lato la storia di due trafficanti italiani senza scrupoli, che all'indomani della caduta del regime comunista e della conseguente apertura verso quell' Occidente, per lo più percepito nei suoi lati più illusori ed ingannevoli, cercano di impiantare nel 'Paese delle Aquile' una fabbrica di calzature con la compiacenza delle autorità locali.

Di contro si assiste allo sbarco in Italia di quanti fra quegli Albanesi, ormai perfettamente integrati nel nostro Paese, agli inizi dei Anni Novanta si sono avventurati in mare con la prospettiva di una vita migliore in un'Italia,

segue a pag. successiva


"America, America – Il ribelle dell'Anatolia" (1963) di Elia Kazan

1 *Rocco Scotellaro – Tricarico (PZ) 1923/ Portici (Na) 1953. Scrittore, poeta e politico. Di umile famiglia, ben conoscendo il dramma dei contadini meridionali, pur continuando gli studi. inizia un'intensa attività sindacale, che sfocia nell'iscrizione al Comitato di Liberazione Nazionale, quindi al Partito Socialista Italiano, di cui fonda una sezione nel suo paese d'origine, Tricarico, di cui nel 1946 a soli ventitre anni diviene sindaco. Stringe amicizia con Carlo Rossi Doria e Carlo Levi, che da allora diviene il suo mentore. Anni dopo, per conto della Casa Editrice Einaudi, effettua un'inchiesta sulla cultura e sulle condizioni di vita delle popolazioni del Sud. Muore a soli 30 anni a Portici, stroncato da un infarto.*

2 *V. La fatal quiete. La rappresentazione della morte nel cinema, F.Vergerio e C.Tagliabue (a cura di)*

3 *Topos sociologico e letterario diffuso in tutta l'area sudeuropea, specie in quella compresa tra i Balcani ed il Caucaso, come dimostra la fiaba popolare georgiana, da cui il regista Serghjei Parajanov ha tratto il film La leggenda della fortezza di Suram (1985).*

4 *Con il termine 'picaresco' (sp. pìcaros, sorta di popolano furbo, imbroglione e privo di scrupoli) si definisce una tipologia di romanzo / novella sorta in Spagna agli inizi del 16°secolo e diffusasi poi nel resto dell'Europa, sia pur con delle varianti a seconda delle varie aree geografiche. Caratterizzato generalmente da una serie di incontri, fortunati e no, di uno o più protagonisti, ha generalmente un esito positivo dopo tutta una serie di traversie. Archetipo della narrativa picaresca è Vida de Lazarillo de Tormes, di autore anonimo.*

5 *Elsa Morante, La Storia, Einaudi, 1974*

segue da pag. precedente

che in questo modo assurge ad immagine speculare di quell'America, che agli inizi del Novecento aveva rappresentato la 'terra promessa' per milioni di nostri connazionali.

Nuovo Mondo – di Emanuele Crialese (2006)

Presentato in quello stesso anno al Festival del Cinema di Venezia, che pure vanta i nomi di Ken Branagh per *Il flauto magico* e di Stephen Frears per *The Queen*, interpretato da una magistrale Helen Mirren , un elogio particolare da parte del pubblico e della critica era andato

al film *Nuovo Mondo* di Emanuele Crialese, cui era stato conferito un meritato Leone d'Argento.

Articolato essenzialmente in tre parti, il *plot* si snoda tra la Sicilia, dove ha inizio la vicenda interpretata quasi tutta da attori non professionisti e che si esprimono in una stretta parlata dialettale, quindi attraverso il viaggio attraverso l'Oceano Atlantico, che inizia con la scena degli emigranti in attesa ammassati sul molo e infine l'arrivo a Ellis Island.

Abbandonato il realismo, che contrassegnava *Respiro* (anche questo ambientato in Sicilia), se per certe immagini di chiara matrice surrealista il richiamo a Federico Felini è inevitabile – si pensi al 'bagno nel latte', metafora dell'abbondanza ma anche del *biancore*, che connota quella terra per molti aspetti ancora vergine e tutta da scoprire – è il regista stesso ad indicare il modello ispiratore di Nuovo Mondo proprio quel *America America. Il ribelle dell'Anatolia* di Elia Kazan (!), fatto salvo un certo afflato trionfalistico, che nel 'ribelle' caratterizza la trama dall'inizio alla fine. Un tempo, neanche tanto lontano, gli stranieri, gli altri, i diversi eravamo proprio Noi. Sostiene a questo proposito Julia Kristeva[6] (6) ' Odiando chi è straniero, non facciamo altro che odiare lo straniero, che è in noi'...

Valeria Consoli

6 *Julia Kristeva - (Sofia, 1941) Linguista e psicanalista di origine bulgara naturalizzata francese. Studiosa di M. Bachtin, ha dedicato i suoi primi saggi alla creazione di un nuovo ramo della semiologia, da lei definita semanalisi*

U.n.i.t.a., l'associazione di attori nata per tutelare il bene dello spettacolo

Giuseppe Barbanti

L'emergenza sanitaria ha reso anche gli orizzonti lavorativi degli attori, come del resto quelli di tante altre realtà lavorative, ancora più critici e complessi. La nascita di U.n.i.t.a - Unione nazionale interpreti teatro e audiovisivo vede dallo scorso giugno insieme volti noti, alcuni molto popolari, e meno noti del mondo dell'audiovisivo e dello spettacolo dal vivo tutti impegnati a sostenere la categoria degli interpreti. *"Oggi il settore dell'audiovisivo vale complessivamente oltre un miliardo di euro in termini economici* - ha dichiarato l'attrice Vittoria Puccini, presidente di U.n.i.t.a. - E' di enorme importanza sia per il giro d'affari che dal punto di vista sociale perché il cinema e il teatro contribuiscono a formare le persone, aiutano a riflettere, a far conoscere la nostra storia e mantenere le nostre radici ". Fra gli obiettivi della neonata associazione, che nel giro di pochi mesi è giunta a superare le mille adesioni, divulgare e promuovere il lavoro e la professione attoriale, eliminare ogni fattore di discriminazione della donna nella società e sui luoghi di lavoro, perseverare nell'impegno già avviato per l'istituzione di un Registro degli attori, promuovere la difesa dei diritti di immagine, di autore, di riproduzione, di replica e di ogni altro diritto connesso alla professione d'attore, sostenere gli artisti associati nella difesa dei loro interessi morali, economici e professionali con un supporto di consulenza legale. U.n.i.t.a, del cui direttivo fanno parte Marco Bonini, Paolo Calabresi, Maria Pia Calzone, Massimiliano Gallo, Fabrizio Gifuni, Francesco Bolo Rossini e Stefano Scherini, ha ai suoi vertici solo donne. Accanto a Vittoria Puccini troviamo, infatti, Giorgia Cardaci e Fabrizia Sacchi nel ruolo di vice presidenti, mentre Cristiana Capotondi ne è tesoriere. Sono stati mesi molto duri per il mondo dell'audiovisivo e del teatro quelli trascorsi. Diversi i fronti su cui U.n.i.t.a è stata impegnata nello sforzo di collaborare con le altre realtà associative del settore, le rappresentanze sindacali e le Istituzioni, per trovare punti d'incontro sui temi di interesse del settore, attraverso un diretto coinvolgimento della categoria degli interpreti nei processi decisionali che attengono alla professione. L'emergenza sanitaria ha reso indispensabile avviare il confronto con tutte le associazioni di categoria sul primo strumento di tutela, in ogni settore, di qualsiasi lavoratore, l'esistenza e l'applicazione del contratto collettivo di lavoro. La pandemia ha fatto ancora una volta emergere le specificità del lavoro nel mondo dell'audiovisivo, che non hanno consentito sino ad ora la conclusione di un contratto collettivo nazionale di lavoro per gli interpreti che lavorano nel settore. Per gli scritturati della prosa è, invece, in vigore il contratto collettivo stipulato nel 2018: nell'immediato l'azione di tutela degli attori di teatro riguarda il rispetto del comma 5 dell'art.19 in caso di sospensione dell'attività produttiva per causa di forza maggiore. L'obiettivo è impedire il ripetersi di quanto accaduto a marzo e ottobre dello scorso anno, in occasione della chiusura da un giorno all'altro dei teatri per pandemia: diversamente da quanto previsto dal c.c.n.l. alcuni teatri hanno lasciato gli attori a casa senza corrispondere il dovuto compenso per le restanti giornate di contratto, pur rientrando i provvedimenti dell'autorità adottati per chiudere i teatri a pieno titolo nella forza maggiore cui fa riferimento l'art.19 del contratto. I compensi devono essere corrisposti per tutto il periodo specificato nel contratto: non possono i singoli lavoratori farsi carico della sospensione dell'attività, venendo privati, senza la previsione di ammortizzatori sociali di alcun genere, della dovuta retribuzione. L'altro aspetto, affrontato con lusinghieri risultati nel breve periodo, è appunto quello dei cosidetti "ristori", che nasconde una carenza più volte sollevata dai lavoratori dello spettacolo in Italia, vale a dire l'assoluta mancanza di ammortizzatori sociali continuativi per attori e attrici, non solo in casi di emergenze quali la pandemia, ma anche quando, come capita, i lavoratori dello spettacolo sono disoccupati. Se l'impegno di U.n.i.t.a mira all'introduzione di una disciplina degli ammortizzatori sociali per il mondo dello spettacolo che ha un importante riferimento nella normativa in vigore in Francia, per il momento l'azione intrapresa assieme ad altre associazioni ha portato all'adozione a novembre da parte del Mibact di due decreti che destinano una quota pari a 20 milioni di euro delle risorse del Fondo emergenza spettacolo, cinema e audiovisivo, al sostegno di attori, cantanti, danzatori, musicisti, coristi, artisti circensi e maestranze. Successivamente a fine anno un ulteriore decreto ha elevato l'importo di altri 15,9 milioni di euro i fondi per i ristori, per il mancato svolgimento di spettacoli non andati in scena tra il 23 febbraio e il 31 dicembre 2020. La pandemia ha comportato anche il diffondersi e il moltiplicarsi delle produzioni in streaming, una modalità del tutto assente sino ad un anno fa: la retribuzione viene corrisposta per la singola rappresentazione, che, dopo la prima realizzazione, è suscettibile di un numero infinito di repliche su piattaforme, siti e reti televisive. In che misura debbono essere remunerati gli interpreti per quest'ultime? Le questioni sono tante, non ultima la chiusura dei teatri che si protrae ormai dalla fine di ottobre, contrastata da U.n.i.t.a., che ha preso posizione per l'apertura delle sale, nel rispetto dei protocolli attivati con positivi risultati fra giugno e ottobre, con gli orari degli spettacoli anticipati a prima del coprifuoco.

Vittoria Puccini

Giuseppe Barbanti

www.associazioneunita.it/

Diverse interpretazioni, uguali diritti

U.n.i.t.a. collabora con Registro Attrici Attori Italiani

www.artisti7607.com | www.nuovoimaie.it

Francesco De Robertis, un cineasta dimenticato

Una vita vissuta tra il mare e il set cinematografico

Pierfranco Bianchetti

Il mare era la sua passione, ma non meno del cinema che ha praticato anche con addosso la divisa di ufficiale della Marina Militare. Nato a San Marco in Lamis (Foggia) il 16 ottobre 1902, Francesco De Robertis dopo un'esperienza come regista teatrale, nel 1940 esordisce dietro la macchina da presa con il documentario *Mine in vista*. Nominato capo del servizio cinematografico del Ministero della Marina, nel 1941 firma il notevole *Uomini sul fondo*, un'opera dal taglio documentaristico che racconta la vicenda drammatica di un sottomarino incagliatosi sul fondo del Golfo di La Spezia e dei faticosi tentativi per salvare il suo equipaggio da una fine terribile. Subito dopo gira *La nave bianca*, presentato alla Mostra del Cinema di Venezia, ma di fatto attribuito a Roberto Rossellini anche se in realtà De Robertis è l'autore del soggetto, della sceneggiatura e della supervisione di molte sequenze.

Il regista, il cui cinema non sarà mai uno strumento di propaganda del regime fascista, nel 1942 gira *Alfa Tau*, storia del sommergibile italiano Enrico Toti che affronta un sottomarino britannico e lo affonda. È l'ultimo film della trilogia realizzata per conto del Ministero della Marina. L' anno successivo tocca a *Marinai senza stelle*, incentrato su due studenti che saliti per una gita su di una nave militare, si ritrovano nel mezzo di una battaglia navale. Il film uscirà solo nel 1949 in una versione diversa con nuovi dialoghi e un nuovo montaggio. Stessa sorte tocca a *Uomini e cieli*, il cui montaggio è interrotto a causa dell'Armistizio dell'8 settembre 1943 e arrivato nelle sale solo nel 1947 completamente cambiato eliminando ogni riferimento all'enfasi fascista. Anche *La vita semplice*, il cui primo ciak è girato il 20 aprile 1945 da Piero Costa a Venezia nel centro cinematografico della Repubblica Sociale, viene poi ripreso nell'estate di quell'anno da De Robertis e terminato nel 1946. Nel dopoguerra, nonostante la sua collaborazione artistica con il cinema di Salò nel Cinevillaggio di Venezia, il regista esce indenne dalla blanda epurazione riservata ai collaborazionisti e continua la sua attività cinematografica dedicata ai temi marinareschi con *Fantasmi del mare*, 1948.

De Robertis nel 1949 si concede un film dai toni antirazzisti, *Il mulatto* con la vivace colonna

sonora a base di blues, jazz e canzoni napoletane. Nel '50 firma *Gli amanti di Rovello*, dramma sentimentale interpretato da Lida Baarova, un'attrice cecoslovacca molto famosa soprattutto in Germania tra la fine degli anni Trenta e l'inizio dei Quaranta. Nel '52 il regista porta a termine lo storico *Carica eroica*, interpretato da Franco Fabrizi, l'ultima carica di un reggimento italiano, il Savoia Cavalleria

"La donna che venne dal mare" (1957)

"Ragazzi della marina" (1958)

Francesco De Robertis

inviato nella campagna di Russia durante la seconda guerra mondiale e decimato il 24 agosto 1942 dalle batterie sovietiche.

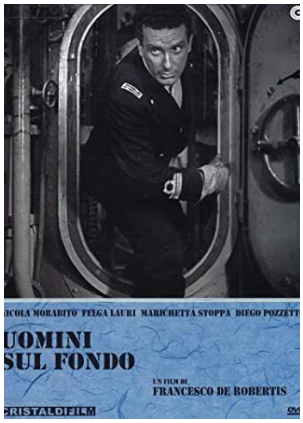
Del '53 è *Mizar (Sabotaggio in mare)*, uno dei pochissimi film di spionaggio italiani, di stampo documentaristico, liberamente ispirato alle vicende della medaglia d'oro Luigi Ferrari. Protagonista Mizar (Dawn Addams), una coraggiosa sommozzatrice impegnata durante la seconda guerra mondiale nel Mediterraneo nel recupero di riservati codici navali nemici e nell'affondamento di diverse navi cariche di materiale bellico.

Nel 1957 realizza un altro film spionistico, *La donna che venne dal mare* con Vittorio De Sica e Sandra Milo, la storia di una bella ragazza al centro di una vicenda di spie italiane e britanniche a Gibilterra nel 1940. Due anni dopo gira *Yalis, la vergine del Roncador*, un film d'avventure a colori con Ettore Manni e nel 1958 *I ragazzi della marina*, ambientato su di un incrociatore della Marina Militare che parte per una crociera d'istruzione con alcuni cadetti dell'Accademia Navale. Tra gli interpreti vi sono il cantante napoletano Fausto Cigliano, l'attore, doppiatore e presentatore televisivo Silvio Noto e Gianni Brezza che diventerà un noto ballerino e coreografo, all'epoca arruolato in Marina.

Francesco De Robertis muore a Roma il 3 febbraio 1959 e per molti anni sarà dimenticato. Solo recentemente è stato riscoperto e rivalutato. Le sue opere intrise di umanità e mai retoriche, meritano di essere viste o riviste.

Pierfranco Bianchetti

"La nave bianca" (1941) di Roberto Rossellini e Francesco De Robertis



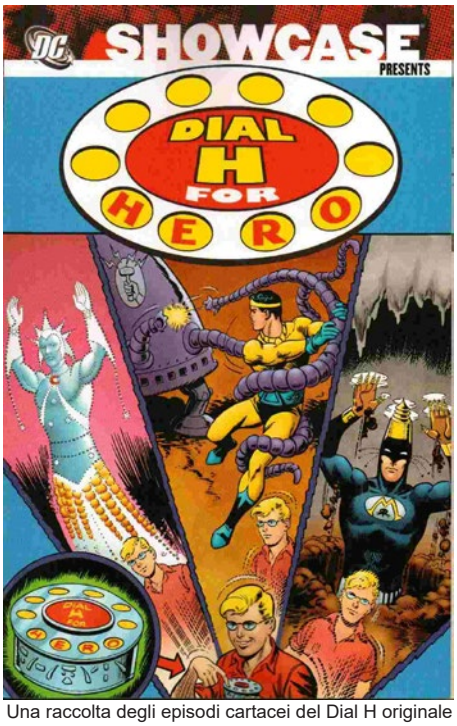
La necessità della metamorfosi

Nicola Santagostino

Il tema della metamorfosi, del cambiamento della propria forma non importa se come benedizione o maledizione, è uno dei cardini nella narrativa umana, un filo rosso che unisce miti e leggende tra i più antichi al mondo della letteratura più recente fino ad arrivare al comics e ai cartoni per ragazzi. Se il cambiamento del corpo può, secondo alcune chiavi di lettura, essere fonte di orrore e perdita della propria sanità mentale poiché viola la santità della forma umana, ciò non toglie che in alcuni casi può essere in realtà una metafora di tutt'altro, soprattutto se unito a una delle strutture narrative più antiche del mondo: il viaggio dell'eroe.

Parliamo di *Dial H for Hero*, una delle serie più assurde della DC Comics, apparsa per la per prima volta nel 1966 su House of Mystery 156 e proseguita con apparizioni spot fino al 2013 con la nuova serie post Reboot Dial H, scritta da China Mieville. Il gioco narrativo è molto semplice, come in tutte le serie di quel periodo, Robby Reed, una adolescente di Littleville, Colorado, scopre un quadrante telefonico in una grotta, lo prende con sé attirato forse dagli strani simboli che si trovano al posto dei numeri. Grazie alla sua genialità, altro tropes abbastanza comune all'epoca, Robby riesce a tradurre i simboli in lettere e scopre che digitando la parola H-E-R-O riesce a trasformarsi in un super eroe ogni volta diverso trovandosi quindi a dover affrontare diverse minacce usando poteri che definire stravaganti è un eufemismo. La serie originale vedrà la sua conclusione nel 1968 e verrà solo ripresa nel 1980, ma questa volta con ben due protagonisti, Christopher "Chris" King e Victoria "Vicki" Grant e con due nuovi Dial con poteri lievemente diversi rispetto all'originale: infatti avranno solo le lettere H, E, R, O e la trasformazione avrà il tempo massimo di un'ora. Il grande punto di forza per cui questa serie rimarrà famosa negli annali del fumetto sarà però la sua interattività con i lettori, che potevano spedire i loro concept di super eroi e sperare di vederli introdotti all'interno della saga come "aspetti" dei protagonisti e un interessante legame con il passato, poiché l'origine degli strumenti, legata al Mago, il lato buono di Robby Reed che si era dovuto dividere digitando S-P-L-I-T generando così anche la sua controparte malvagia, nemesi della serie anni '80: il Maestro. Alla fine della pubblicazione l'eredità verrà passata a Nick,un coetaneo dei due protagonisti, che ha il dono di controllare le trasformazioni, ma nel 1988 i due protagonisti originali riapparirano in *New Teen Titans 45*, questa volta però saranno in grado di trasformarsi senza strumenti, anche se il prezzo da pagare per la povera Vicky è l'instabilità mentale (tipico nella Bronze age del fumetto). Tutto alla fine si risolverà in *Superboy and the Ravers* quando la ragazza ritroverà il Dial originale e finalmente riguadagnerà la ragione. Nel 2003 arriviamo ad una conclusione effettiva della storia del quadrante, infatti con la serie H.E.R.O. rivediamo Robby alla ricerca dello strumento per impedire che finisca nelle mani di un serial Killer e assistiamo all'effetto che il Dial ha sulla vita delle persone normali nelle cui mani viene a finire, per poi riaprire il tutto con la già sopracitata serie del 2012. Insomma, non si può certo negare che questa serie sia un vero e proprio cardine del fumetto, vuoi per la stranezza generale che la avvolge o vuoi per il suo uscire dalla quarta parete con i personaggi addirittura scritti dai lettori, ma il punto fondamentale è che rimane uno degli esperimenti meglio riusciti del suo periodo e di quelli successivi, tanto ben riuscito da seminare alcune idee che poi verranno riprese anche da altre saghe, come ad esempio *Ben10*, un cartone animato creato dal gruppo Man of Action e prodotto a Alex Soto.

La trama di *Ben 10*, è molto semplice; "Benjamin "Ben" Tennyson, un ragazzino di dieci anni, amante delle avventure, dei fumetti e di tutto ciò che è "anormale", si appresta entusiasta, una volta terminata la scuola, a trascorrere una lunga e avventurosa vacanza, in campeggio con il camper del nonno Max; il suo entusiasmo scema quando scopre che la dovrà trascorrere insieme all'odiata cugina Gwen. La scoperta risulta fastidiosa per entrambi, ed è immediata causa di litigi a cui Max cerca di porre fine e quando gli animi si calmano nonno Max riesce a portarli a visitare una foresta, ma i due cugini rimangono astiosi fra loro e la cena naturalistica preparata da nonno Max a base di larve cotte, contribuisce a peggiorare il clima, tanto che Ben se ne va a fare un giro per la selva. D'un tratto Ben osserva una luce verde precipitare al suolo; vinto dalla curiosità andrà subito a vedere e all'interno di una sorta di guscio trova un oggetto simile ad un bracciale con annesso orologio, il quale, animato di volontà propria, si attacca immediatamente al braccio di Ben che cercherà rimuoverlo per poi premere per errore un pulsante che lo trasformerà all'istante in un alieno di fuoco.



Una raccolta degli episodi cartacei del Dial H originale

Ben10 e una delle sue squadre di forme aliene

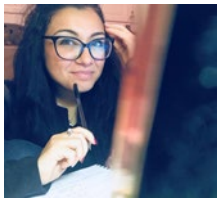
Inizia qua la gara delle citazioni! Infatti il giovane protagonista non dispone di un manuale che spieghi come funziona quello che lui chiama "l'orologio" e quindi le trasformazioni saranno del tutto casuali, inoltre si scoprirà che lo strumento ha diverse capacità, come ad esempio quella di poter aggiungere nuovi alieni alla collezione. A questo punto la famiglia girerà per l'America combattendo minacce di vario tipo, solitamente di origine aliena, e un po' alla volta scopriremo i segreti della famiglia Tennyson e verranno messe le basi per un mondo che poi si evolverà sempre di più negli anni successivi, con l'aggiunta di rivali (come la più famosa nemesi Kevin 11), cospirazioni e saghe cosmiche. Ben 10, in un gioco di rimandi, ha chiaramente tratto ispirazione dal Dial, ovviamente puntando molto di più sulla fantascienza e sugli alieni e creando un mondo coerente e dinamico (salvato negli anni successivi da qualche retcon) che funge da sfondo per un road trip all'americana ricco degli gli stereotipi delle serie televisive e supereroistiche americane anni '70 – '80 amalgamate in un prodotto per bambini che comunque ha l'ambizione di voler accompagnare il suo pubblico fino all'età adulta.

Ed ecco quindi che in due prodotti su due media totalmente diversi e con due impostazioni di rapporto con il pubblico totalmente diversi, la metamorfosi diviene non solo spunto narrativo per l'avventura, ma metafora dei cambiamenti sia fisici che psicologici che accompagnano i giovani verso l'età adulta. Il mondo del mito e della fiaba si uniscono quindi a quello dei super eroi usando come mezzo una delle storie più antiche del mondo per raccontare alle nuove generazioni le storie più antiche del mondo, la perdita dell'innocenza e la crescita, funzione che un tempo era preposta alla fiaba e al mito, confermando ancora una volta quanto le radici della cultura pop siano sempre ben più profonde di quello che si pensa e di come in fondo l'essere umano sia sempre un generatore di narrativa, non importa se illuminata da un fuoco da campo, dai colori sgargianti di un fumetto o dallo schermo di un televisore.

Nicola Santagostino

Alla scoperta del viaggio dantesco #14

Conosciamo la Divina Commedia: canto XV, Inferno verso il settecentenario di Dante



Martina Michelangeli

L'*Inferno* è la prima delle tre Cantiche che compongono l'Opera Magna di Dante Alighieri. Dante ha iniziato il suo viaggio, e quello dell'anima di tutti gli uomini, trovandosi nella selva oscura nella notte del 7 aprile, giovedì santo, e l'alba dell'8 aprile, il venerdì santo, dell'anno 1300. Nel tredicesimo canto dell'*Inferno* siamo all'alba del sabato 9 aprile. Siamo all'interno del terzo girone del VII Cerchio lungo l'argine del fiume Flegetonte. Dante e Virgilio qui incontrano una nuova schiera di violenti: coloro che hanno commesso violenza contro natura, cioè gli omosessuali, che camminano sotto una fitta grandine di fuoco. Questa la loro pena del contrappasso: bruciati dalla passione dei sensi contro l'ordine naturale, vengono ustionati da fuochi ardenti dai quali cercano sollievo correndo, come se fosse pioggia.

I poeti camminano su uno dei due margini del girone, in cui il vapore del fiume protegge dalle piccole schegge di fuoco che cadono sul sabbione. Dante, per far ben comprendere al lettore il luogo in cui si trova, lo pone a paragone con due luoghi: uno nelle Fiandre, l'altro in Italia, il Brenta. I due pellegrini scorgono una schiera d'anime che correva lungo l'argine, e ciascuna aguzzava la vista per vedere meglio le persone non colpite dalla grandine infuocata: Dante per far comprendere lo sguardo dei dannati crea una similitudine con poche parole (vv. 20-21):

"aguzzavan le ciglia/ come vecchio sartor fa nella cruna".

A un certo punto, uno dei dannati riconosce Dante: lo prese per il lembo del vestito gridando: "Qual maraviglia!". Il "cotto" aspetto del dannato non impedisce però al Poeta di riconoscerlo, il quale risponde all'esclamazione precedente con una risposta ricca di stupore: "Siete voi qui, ser Brunetto?", sorprendendosi per la condanna del dannato al girone dei sodomiti. Si tratta di Brunetto Latini, maestro di Dante negli anni della sua formazione letteraria giovanile: nato a Firenze intorno al 1220, nel 1294 nel capoluogo toscano concluse la vita. Notaio, ambasciatore presso il re di Castiglia Alfonso X, dopo la sconfitta di Montaperti (1260) si esiliò volontariamente a Parigi. Tornato in Italia, fu priore nel 1287. È ricordato per l'opera enciclopedica "Tresor", scritta il lingua d'oil, e per due poemetti didattici in volgare: "Il Tesoretto" e il "Favolello".

All'esclamazione di Dante, Brunetto lo chiama "figliol mio", avanzando un timido invito a parlargli per una parte del percorso, rallentando il cammino. Dante è commosso e risponde che, se il Virgilio vuole, egli è disposto a sedersi con lui, ma Latini spiega che la sosta gli costerebbe cent'anni di immobilità senza possibilità alcuna di cercare sollievo dal fuoco correndo. Perciò Dante cammina col suo maestro trovandosi in una posizione più alta rispetto al Latini, e nonostante la sorpresa di vedere il maestro condannato per sodomia, Dante esprime con il corpo e con la parola una profonda riverenza. Infatti la dichiarazione di gratitudine verso Brunetto si mescola all'amore del discepolo per il maestro (vv. 82-87):

"ché 'n la mente m'è fitta, e or m'accora, / la cara e buona immagine paterna/ di voi quando nel mondo ad ora ad ora/ m'insegnavate come l'uom s'etterna: / e quant'io l'abbia in grado, mentr'io vivo/ convien che ne la mia lingua si scerna".

Sicuramente in tutto il canto non si percepisce neanche un minimo segnale di vergogna da parte di Dante nei confronti del suo maestro, anzi il Poeta con le sue parole rassicura Latini di una stima immutata nel corso del tempo. Dante ribadisce che non saranno ricordate solo le lezioni morali apprese da Brunetto Latini, ma anche che, fin quando Dante vivrà, la riconoscenza del discepolo verso il maestro sarà chiara a tutti per lungo tempo a venire.

Ritratto di Brunetto Latini, nella Galleria di Firenze.

Ritratto Brunetto Latini

Prima di continuare il suo cammino nel regno infernale, Dante chiede al dannato di rivelargli i nomi dei suoi compagni più noti e più importanti. Brunetto Latini risponde che di molti è meglio non svelare l'identità, anche perché il tempo a disposizione ancora per parlare è davvero breve. Rivela però il Latini (vv. 106-114):

"In somma sappi che tutti fur cherci/ e litterati grandi e di gran fama,/ d'un peccato medesmo al mondo lerci./ Priscian sen va con quella turba grama,/ e Francesco d'Accorso anche; e vedervi,/ s'avessi avuto di tal tigna brama,/ colui potei che dal servo de' servi/ fu trasmutato d'Arno in Bacchiglione,/ dove lasciò li mal protesi nervi."

Gustave Dorè, canto XV

Dante incontra Brunetto Latini, manoscritto

A conclusione del dialogo fra maestro e discepolo, Brunetto Latini chiede a Dante una delle promesse più intense della Commedia (vv. 119-120):

"Siete raccomandato il mio Tesoro,/ nel qual io vivo ancora, e più non cheggio".

Con questi due versi Dante rivela al lettore l'eternità dell'opera letteraria, in grado di esaltare l'uomo, il suo pensiero e renderlo immortale. Detto questo il dannato si allontanò velocemente per raggiungere i suoi compagni di pena, e Dante descrive il maestro come un vincitore, dopo aver vinto una giostra (vv.121-124):

"e parve di costoro/ quelli che vince, non colui che perde".

Martina Michelangeli

E il sesso?

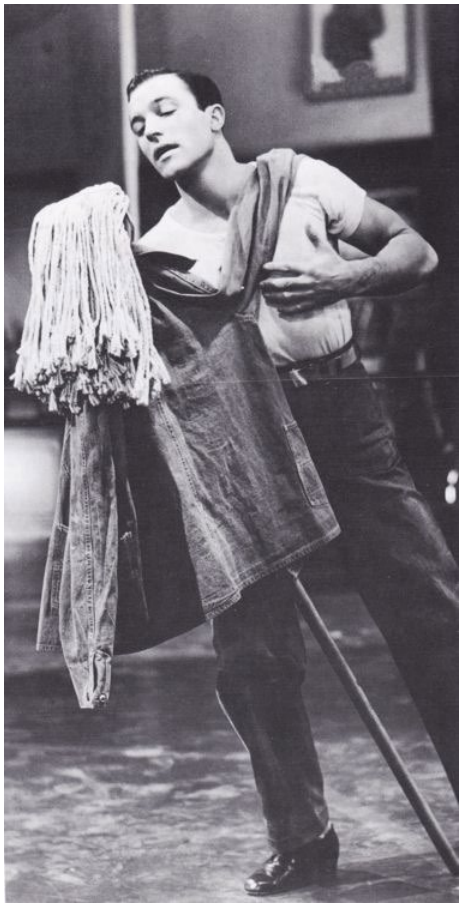
Morto di Covid pure lui. Triste essere giovani, al tempo delle nuove pestilenze!

I fidanzati sono chiamati a vivere la castità nella continenza. [...] Riserveranno al tempo del matrimonio le manifestazioni di tenerezza proprie dell'amore coniugale. (2350).
(Catechismo della Chiesa cattolica, Parte terza, Sezione seconda, I dieci comandamenti, sesto: Non commettere atti impuri)

Il pedobattesimo è un abuso infantile. [...] Il Catechismo lo dice chiaramente che il battezzato è chiamato a essere obbediente e sottomesso ai capi della chiesa. Se un genitore legge compiutamente il testo dovrebbe ripensarci. [...] Nessuno iscriverebbe un figlio al Partito democratico o alla Lega quando ha qualche mese di vita. Lo stesso dovrebbe valere per le scelte religiose.
(Roberto Grendene, segretario UAAR, Laicità ieri, oggi e domani. Intervista a Piergiorgio Odifreddi, in Nessun dogma, 17.09.2020)

Antonio Loru

Va detto, precauzionalmente, (è buona regola usare le dovute precauzioni quando si parla di memoria, ma soprattutto di sesso). La memoria, come le scienze dello spirito del '900 suggeriscono, pare non sia la meccanica ripresentazione alla mente di un fatto obiettivo, sempre uguale a se stesso, e ricordiamo bene, oppure in caso contrario, ricordiamo male o non ricordiamo per niente, abbiamo *dimenticato*. La memoria sempre nuova acquisizione, *ricostruzione personale continua*. Questo, ben prima del secolo appena trascorso, lo sapeva già e molto bene frate Giordano Bruno da Nola; ne erano all'oscuro i bigotti ignoranti e arroganti che lo hanno per anni torturato e poi assassinato, bruciato i suoi libri, nella speranza, vana, di cancellare ogni traccia della sua opera, di cancellarne, dannandola, la memoria. Son passati più di cinquant'anni da quando per noi, allora ragazzi, per le ragazze, era lo stesso, (anche se molte di loro, oggi madri, qualcuna nonna, tendono al negazionismo; vecchia storia, Fabrizio De André docet), due in sommo grado erano in valori fissi, in cima alla classifica delle cinque cose per le quali valeva la pena di vivere: il primo era il sesso, il secondo non lo ricordo, né il terzo, quarto e quinto; per dirla col buon Aristotele, erano comunque cause seconde, scienze seconde della causa e della scienza prima: il sesso. Si dirà: negli *Anni 'Sessanta* si usciva da una società patriarcale, contadina, politicamente dominata dalla Democrazia Cristiana, che non muoveva foglia senza l'autorizzazione delle gerarchie ecclesiastiche. Cosa tra l'altro non vera. La repressione sessuale, specie nei confronti delle *signorine* era fortissima; per i ragazzi non c'erano più i bordelli, scuole d'amor profano per i loro nonni e genitori, però ai ragazzi qualcosa era concesso, e quelli che avevano successo con le ragazze venivano guardati con ammirazione, per le ragazze che si concedevano invece, il giudizio nella sostanza era sempre lo stesso, con parole più o meno pesanti erano considerate ragazze poco serie, con le quali divertirsi, fare un po' di esperienza ginnica, ma da non sposare, nella maniera più assoluta, pena la nomea di cretino con vocazione alle corna, perché è risaputo, la volpe perde il pelo ma non il vizio! Ora capite bene quanta poca logica c'è in questo rozzo ragionamento: i ragazzi possono, devono, farlo, le ragazze no! Con chi avrebbero dovuto fare esperienza? Chiuse le *case chiuse*, con le prostitute di strada, al limite con succedànei gonfiabili? Succedànei che in quegli anni godettero, (scusate il verbo, visto il tema), di una certa notorietà e di un qualche successo di mercato. Ancora non c'era Amazon.com, ma la vendita per corrispondenza muoveva in Italia i suoi primi passi. Fu una vera e propria rivoluzione, ma una rivoluzione senza direzione, più che altro una rivolta. Mancò, e manca oggi l'educazione, non sessuale, ma *alla sessualità*, alle diverse sensibilità. Uomini e


Gene Kelly danza con il mocio in "La parata delle stelle" (1943) di George Sidney

donne, prima che maschi e femmine. Maschi e femmine sono gli animali. Gli individui del genere umano devono essere posti nella condizione di crescere come uomini e come donne. Per i ragazzi è fondamentale ri-conoscere nelle ragazze, oggi più che ieri, una sensibilità diversa, che deriva dalla loro diversità sessuale. Tra i ragazzi manca la consapevolezza che la sessualità ha pochissimo a che fare con il corpo. La sessualità è una categoria dello spirito. Tentativi patetici di diffondere l'educazione sessuale nelle scuole italiane, a cominciare dall'ultima classe delle elementari, seguendo un approccio biologico-riproduttivo, con illustrazioni in assonometria cavaliera di parti interne sezionate che potrebbero benissimo essere scambiate per disegnini illustrativi di bulbacee in un libro di avviamento agli studi di botanica, sono stati fatti a partire dagli Anni 'Settanta. L'equivoco di allora era quello di considerare la materia *scientifica*, e di affidarne l'insegnamento, poche ore all'anno, all'insegnante di scienze: una pagina per gli organi della riproduzione, riprodotti in maniera risibile con disegnini stile Anni 'Cinquanta, un'altra pagina, mamma felice con bebè, entelechìa di una potenza fattasi atto in maniera che ai bambini e ai giovinetti continuava a rimanere segreta. Oggi ci pensa la rete a colmare il vuoto tra la prima e la seconda pagina dei libri scolastici. La pornografia cresce rigogliosa nei campi dell'ipocrisia. E con la pornografia e l'ipocrisia (facce della stessa medaglia) prosperano gli spregiatori del genere femminile. Perché non riusciamo a stabilire un nesso tra il fenomeno del *femminicidio* (parola orrenda!) e la mala e/o inesistente educazione alla sessualità, al rispetto e all'attenzione per le diverse sensibilità sessuali, a cominciare dalla sessualità delle donne, alla quale dispregiativamente, per altro, è ridotta ogni forma di attenzione sessuale gentile verso le ragazze, da parte di ragazzi che non accettano lo stereotipo grevemente machista oggi ancora più diffuso che negli Anni 'Sessanta e 'Settanta, tra i coetanei? L'Italia è oggi uno dei pochi Paesi in Europa, dove nelle scuole non s'insegna educazione alla sensibilità sessuale. In qualche caso alle superiori se ne occupa il professore o la professoressa di biologia! Un ostacolo a un serio programma scolastico di educazione sessuale come educazione all'affettività ci viene dalla vicinanza al Vaticano, al di là degli studiati interventi dell'attuale pontefice, che anche in questo campo, vuol superare a sinistra i nostri politici; inutile manovra, non c'è più nessuno nella politica italiana a sinistra. Naturalmente non è così, questo Papa non è più aperto e tollerante degli altri che l'hanno preceduto, è solo più,

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

più … gesuita! Se anche fosse quello che vuole far credere di essere, è chiaro che la Chiesa cattolica non è solo il Papa; gli altri vescovi sono una potenza con la quale ogni Papa, nella lunga storia del cattolicesimo, è dovuto venire *politicamente* a patti. Se nella scuola italiana dovesse, tra le discipline, inserirsi di diritto l'educazione sessuale, temo che l'incarico passerebbe dagli insegnanti di biologia a quelli di religione, che, con tutto il rispetto per gli insegnanti, pur essendo insegnanti a tutti gli effetti di legge come tutti gli altri loro colleghi, non sono però liberi di manifestare il loro pensiero, per loro la libertà d'insegnamento non esiste, pagati dallo Stato Italiano, possono essere sospesi dall'incarico, per condotta non conforme ai principi cattolici, dal vescovo locale. Starebbero a scuola come una specie di dotazione organica aggiunta, ma non potrebbero più insegnare religione, l'insegnamento della quale oggi ha perso l'ultima foglia di fico, e si chiama ufficialmente, e orgogliosamente, Religione Cattolica. Va bene i vescovi, i preti e coloro che nella società civile sono legati a filo doppio ai dettami della morale cattolica ufficiale, si possono non approvare, ci mancherebbe, le loro ragioni, ma comprendere gli interessi che le animano, e dunque la loro posizione e soprattutto il loro silenzio sul tema della sessualità giovanile, anche in questo momento di pandemia e restrizione delle libertà individuali. Ma degli scienziati, che per vocazione e formazione sono, non dico i nemici, ma gli avversari dialettici più validi del dogmatismo religioso, che non dicono una parola, sulla sessualità al tempo del Covid-19, che cosa dobbiamo pensare? Loro che hanno parlato di tutte le frustrazioni per la rinuncia dei credenti alla messa cantata, alle funzioni in chiese gremite di fedeli, del dolore per la rinuncia agli insulti dei tifosi ai calciatori e ai tifosi delle squadre avversarie, non hanno detto una parola sui problemi che a una sana, serena, gioiosa vita sessuale affettiva, derivano da questa straordinaria condizione e dalle limitazioni conseguenti alla libertà di avvicinamento tra le persone che una soddisfacente vita affettiva richiede tra i giovani, con modalità differenti e più vitalistiche che tra i vecchi. Lo sanno gli scienziati che le manifestazioni d'affetto e le soddisfazioni che da queste ne derivano sono inversamente proporzionali alla distanza tra i manifestanti? Se non lo sanno loro, chi dovrebbe saperlo? Gli scienziati prodighi di consigli e ammonimenti in questo momento critico, perché sul tema tacciono? Parlarne senza pregiudizi, da uomini e donne che sanno come vanno le cose nel mondo sotto il cielo della Luna, chiaramente e senza reticenze, potrebbe essere di grande conforto ai giovani, che nel periodo più fecondo della loro vitalità affettiva, devono necessariamente rinunciare al piacere della compagnia, delle nuove conoscenze, che in altri periodi, quando la libertà di movimento non era, giustamente, limitata da così gravi problemi di salute pubblica, era normale, spesso anche piacevole, amministrazione.

Antonio Loru

Enola Holmes di Harry Bradbeer (2020)

Cast: Millie Bobby Brown, Helena Bonham Carter, Adeel Akhtar, Fiona Shaw, Henry Cavill

Giuseppe Previti

In tempi di Covid l'industria cinematografica, data la chiusura generalizzata delle sale cinematografiche, è stata tra le più penalizzate ma sono "esplosi" dei fenomeni abbastanza sorprendenti e che meritano il nostro interesse. Tra le pellicole programmate per la visione in sale c'era *Enola Holmes*, una pellicola tratta dalla serie dei romanzi scritti da Nancy Springer, con protagonista la sorella minore di Sherlock e Mycroft Holmes, la sedicenne Enola. Il film è stato allora distribuito sulla piattaforma Netflix, risultando in breve tempo (siamo alla fine dell'estate scorsa) il secondo film più visto sulla stessa. Accompagnato anche da buone critiche abbiamo voluto renderci conto di questo nuovo "fenomeno Holmes", un nome che è pur sempre una garanzia. Enola è la sorella minore del celebrato investigatore e dell'altrettanto socialmente importante Mycroft. Sono creazioni postume al mito Sherlock, del resto un'altra sorella, Eurus è apparsa nella serie della BBC con protagonista Benedict Cumberbatch. Venendo alla nostra Enola Holmes, che da appunto il titolo al film, lei vive in campagna con la madre Eudoria, ha ricevuto un'educazione molto rigida, possiede una grande cultura scientifica e letteraria, ma sa tirare con l'arco, è addestrata nei combattimenti corpo a corpo, ha sviluppato una notevole intelligenza ed è molto abile nel risolvere problemi, quiz, giochi di abilità. Il giorno del suo sedicesimo compleanno la madre scompare e chiede ai fratelli di interessarsi di lei. La trovata è sicuramente interessante, il personaggio della ragazza è ben studiato, lei si avvicina molto a Sherlock, a cui è molto simile nel praticare il ragionamento deduttivo. Ragazza giovane, brillante, scaltra al punto giusto riesce simpatica più dei pretenziosi fratelli, diciamo che è una ragazza tipicamente moderna, molto coraggiosa, buona osservatrice, capace di trarsi d'impaccio anche nelle situazioni più complicate. Ci sembra azzeccata questa creazione del personaggio, sia in vista cinematografica che letteraria, perché è rivolta essenzialmente a un pubblico giovanile, che ne ha fatto subito una sua eroina, forse anche al di là del mito Sherlock Holmes. Certamente il mito Holmes è più che mai vivo e funzionale, i film di Guy Ritchie, le serie televisive lo testimoniano, ma in questa *Enola Holmes*, oltre ad una certa propensione al tema del femminismo vi è anche la partecipazione della Bobby Brown che ha un suo pubblico di fan giovanili che certamente hanno dato lustro e consistenza al film stesso. Del resto l'attrice figura anche tra i produttori del film e chiaramente si è fatta cucire addosso il personaggio, e puntando molto sul favorevole accoglimento dei più giovani. Qualcuno ha infatti parlato di una presenza alla lunga un po' troppo ingombrante e eccessiva, togliendo così….spazio agli altrettanti ingombranti fratelli (Henry Cavill è Sherlock Holmes e Sam Claflin è Mycroft, Helena Bonham Carter la madre), certamente è una bella lotta per chi primeggia di più….ma diciamo che ne gode anche il film. Un sano humour inglese pervade la pellicola, manca forse un po' di misura nell'eccessiva preoccupazione di essere una pellicola rivolta ai giovani. L'idea base della scomparsa della madre e di "lanciare" questa ragazza in una complicata storia, dove azione e cervello dovrebbero avere lo stesso peso ma non sempre il connubio riesce, comunque resta un prodotto di successo nonostante le attuali restrizioni. Vediamo quale sarà l'accoglienza nelle sale cinematografiche quando potranno riaprire, ma intanto già Enola ha fatto molto parlare di sé…..

Giuseppe Previti

Scugnizzi ('89) di Nanni Loy

Quando il teatro non è raccontare ma raccontarsi

Demetrio Nunnari

Nisida; carcere minorile. Tallonato da un cravattaro, Assante (Leo Gullotta), mediocre attore, allestisce per soldi una recita coi detenuti. Vorrebbe, suo malgrado, grandi cose; ma è tutto uno sfacelo. C'è Gianluca – detto *'o taliano* -, messo dentro dal padre per abuso e traffico di droga, e già in cura a igiene mentale. C'è Pasquale *'o cazzillo*, moschino della mala a tredici anni. E Domenico, che – persa la nonna nell'incendio di casa – sfascia a picconate le auto sulla via. Ragazzi violati nell'anima, e talvolta nel corpo, in cambio di una "dose" o qualche spicciolo. Un abisso li separa dalle vette di un teatro che è talento, sacrificio, perfezione. Assante perde le staffe quando gli si chiede d'ingaggiare *'o Nonno*, un ritardato grave che a stento afferra il dialetto. Ma poi scorge un diverso disegno: *'o Nonno* compie diciott'anni l'indomani e va a Poggioreale, che è la morte sua. Farlo recitare significa salvarlo. E l'uomo, pian piano, si ricrede. Fa evadere, per poco, Beniamino, che lo ha scippato di un borsello; giusto il tempo di riveder la mamma. Ma il confronto col compagno di lei – uno dei tanti – è drammatico; meglio tornare. I facoltosi Lanzetta vorrebbero adottarlo, ma lui non vuol saperne. Intanto, alle prove, Luciano sfoggia una voce superba, ma continua a dar di stomaco, e non per l'emozione. Abbandonato dalla madre, cresce assieme a un transessuale che lo avvia alla musica e quasi vorrebbe vestirlo da bambina; che da quelle parti – se vuoi essere uomo – devi sparare o restare ucciso. Ma poi ci ripensa, e lo toglie dalla strada denunciandolo per spaccio. Intanto, là fuori, per due volte Gennarino, ambulante abusivo, declina l'offerta di un "lavoro". Fugge da una fabbrica illegale di petardi, dove il figlio del capo ha perso le dita, e raggira con scaltrezza Don Nicola (Aldo Giuffrè) che vorrebbe fargli ammazzare – proprio a Nisida – un certo Salvatore che ha sgarrato. In Istituto, invece, ad Assante non par vero: con l'appoggio dei Lanzetta, la *premiere* si terrà addirittura al San Carlo. I ragazzi avranno un permesso speciale. La serata è un successo, ma mentre Luciano incanta con *Carcere 'e mare*, Salvatore si apparta con due figuri. Finita la *kermesse*, il suo corpo giace riverso in un fondo scala, in una pozza di sangue. Adagiato su una lettiga, nemmeno la sua ragazza – una prostituta – se ne accorge. Assante le dona, in forma anonima, parte del ricavo; che possa, al suo paese, inseguire sogni di gloria. È duro il rientro in cellulare, con Napoli che esulta per la Coppa giusto quella sera. Da un giovane ambulante, il brigadiere (Italo Celoro) prende il poster dei "celesti", ma è tutto vano. D'un tratto, però, quel bimbo torna indietro a ridare il resto. Gennarino ha un sorriso pulito che nessuno – fame o camorra – è riuscito a insozzare. Pioniere della *candid camera* nostrana, Nanni Loy [1925-95] è documentarista innanzitutto. La realtà lo affascina, con le sue tare, le contraddizioni. E quella partenopea sopra ogni altra; così telegenica – ed ostica al contempo - nel suo essere accorata, difforme, sgargiante. Perciò, da *Cafè Express* (1980) a *Mi manda Picone* ('83), il regista affida la sua estetica dal sapore dolceamaro ad attori navigati quali Manfredi e Giannini. Ma si avvale anche di figure tra le più veraci del cinema d'ispirazione popolare. In *Scugnizzi*, ad esempio, accanto al bravo Gullotta non sfugge, in un ruolo minore, Italo Celoro. Presto i due saranno l'anima di *Pacco, doppio pacco e contropaccotto* ('93), sempre di Loy. Tornando, però, al nostro film, qui l'uso insistito della dissolvenza a tendina crea un'ellissi del tempo e snoda il racconto sui binari della finzione scenica e del vero quotidiano. E la frizione che ne segue è tanto bislacca quanto pregna di significati. Disorienta il contrasto tra le profonde ferite inferte dalla vita ai ragazzi – chiamati anzitempo ad un crudo realismo – e l'ilarità con cui gli stessi si danno, sul palco, a macchiette dai toni persino buffoneschi. Nella sua accezione più nobile – quella di Assante - il teatro è studio, rinuncia, scavo interiore. Ma egli ha dalla propria soltanto reietti. E Gianluca, il solo che ostenti un italiano forbito, è psicotico. Figli dell'incuria, appena in grado di leggere e scrivere, riaffermano a loro modo in *Parlanno* l'oscuro potere del linguaggio. Assale il dubbio, e vien da chiedersi quanto di genuino vi sia in tutto ciò. Presto detto. Come tutte le arti, anche il teatro è una forma di narrazione; un sistema-lingua fatto di regole che usiamo per raccontare il mondo che è fuori e dentro di noi. Raccontarci, dunque. In molti idiomi, poi, il "recitare" si colora di una nota ludica imprescindibile. E se non è sempre così sul piano linguistico, lo è certo come dato concreto. Attraverso il gioco il soggetto riproduce e scopre, per suo piacere, qualsiasi struttura sociale, cognitiva ed emozionale lo veda coinvolto in qualche modo. Al San Carlo gli scugnizzi di Assante tornano – dalle distanze del pensiero riflesso – al loro dolore; gli danno un perché, imparano a gestirlo. E su quel palcoscenico, di nuovo bambini, ritrovano i sogni e la perduta innocenza. In una scena tra le più toccanti del film, Luciano canta *Carcere 'e mare* (con la splendida voce di Tosca). Ringrazia il cielo per avergli dato quel dono, ma invoca in lacrime la sua libertà. Sempre quel canto è motivo d'angoscia. Gli rammenta la sola persona cui sia legato; il trans che gli è padre e madre al contempo, e che dal loggione se lo mira commosso. Chi ha a lungo patito ha molto da dire, e recitando può far sì che la sua storia divenga il suo destino. Salvatore, che sognava di andar via con la sua bella, ce l'aveva quasi fatta. Per trecentomila lire, Gennarino sarebbe stato il suo carnefice; e invece è ancora in strada, che fa festa per la squadra e tira a campare. È un bambino, uno scugnizzo; ma a Napoli "*pure 'e figlie 'e zoccole so' figlie*", e lui lo sa. C'è ancora speranza.

Demetrio Nunnari

Abbiamo ricevuto

La speranza che abbiamo di durare

Emilio Masina
Emersioni Editore

Prologo
È lì, nella sua stanza, non tanto grande, non tanto piccola: molti libri, pochi mobili (il divano, la poltrona, la scrivania, due sedie, un armadio) qualche quadro, i diplomi appesi alla parete. L'illuminazione è discreta ma non c'è penombra: non ha mai voluto creare la cosiddetta atmosfera. Mancano anche le fotografie della sua famiglia. Alcuni colleghi le tengono esposte ma lui le ritiene troppo invasive. Lì, la sua vera famiglia sono i pazienti. Purtroppo ha il fisico pesante degli psicoanalisti che di solito al corpo pensano poco, come se si vergognassero di averne uno. A furia di lavorare con la mente, anche lui ci si è affidato e rischia di sopravvalutarne il potere. Da giovane correva la maratona ma poi non ha più avuto tempo per allenarsi e stare seduto in poltrona tutto il giorno non gli giova. Le diete, d'altra parte, gli vanno di traverso: le ritiene una fatica eccessiva rispetto ai risultati, troppo scarsi e provvisori. E poi fare la dieta vorrebbe dire aggiungere un altro sforzo di disciplina alle sue giornate che sulla disciplina sono tutte imperniate. Così cerca di darsi un'immagine più giovanile con qualche espediente: ha sostituito gli occhiali con le lenti a contatto e invece della giacca e la cravatta indossa vestiti comodi, di taglio sportivo...
In questo libro, che può essere considerato come un romanzo di formazione professionale dello psicoanalista l'autore usa la storia di una immaginaria terapia come pretesto per divulgare alcune delle problematiche più avvincenti della psicoanalisi.
La paziente Lavinia, per via del transfert, vive il dottore come se fosse il padre e la madre abbandonici e frustranti della sua infanzia e, per proteggersi da questi sentimenti dolorosi, cerca di indurlo ad abbandonare il suo ruolo analitico e a gratificare direttamente i propri bisogni affettivi. L'analista, che sta attraversando un difficile momento di vita sia a causa del manifestarsi dei primi sentimenti depressivi dovuti all'avvicinarsi della vecchiaia, sia per la crisi sentimentale con la moglie, oscilla fra il mantenere fermo il suo ruolo terapeutico e la tentazione di abbandonarlo, per corrispondere i sentimenti amorosi della paziente. Accanto alla storia principale si muovono quelle di altri pazienti presi nel loro dolore esistenziale e della società italiana in crisi profonda.
Un terzo tema del romanzo riguarda le vicende della Psicoanalisi nel contesto contemporaneo. Proletarizzazione dei pazienti e relative aspettative di un trattamento magico e risolutore, abusi e scorrettezze da parte degli psicoterapeuti, concorrenza di psicoterapie meno impegnative e dei farmaci di nuova generazione (per non parlare dei conflitti interni allo stesso movimento psicoanalitico) stanno mettendo a repentaglio le sorti di questa affascinante e ancora valida disciplina.

Amore, odio, vergogna, compassione. Non vi è emozione umana che terapeuta e paziente non sperimentino nel corso del loro viaggio. In questo libro l'autore usa la storia di una relazione terapeutica per affrontare alcune delle problematiche più avvincenti della sua disciplina. Il racconto di questo rapporto così particolare e delle vite dei protagonisti si apre alla riflessione sulle attuali sfide della psicoanalisi: le aspettative magiche dei pazienti, la concorrenza di trattamenti meno impegnativi e di nuovi farmaci stanno mettendo in pericolo questa straordinaria forma di cura.

Emilio Masina è membro ordinario dell'Associazione Italiana di Psicoanalisi e full member dell'I.P.A. Specialista in Psicologia Clinica e Psicoterapia dell'Infanzia, dell'Adolescenza e della Coppia, è socio fondatore della Cooperativa di aiuto psicologico agli adolescenti "Rifornimento In Volo" e docente della Scuola di Psicoterapia Psicoanalitica SPS. La speranza che abbiamo di durare è il suo primo romanzo.

Emilio Masina
La speranza che abbiamo di durare
Pagg.: 200; Prezzo: 19,50
Editore: Emersioni; Prima edizione settembre 2019
ISBN 9788831924450

Endless Nostalghia : Quando l'arte visiva celebra il cinema

Lucia Bruni

[...] *17 luglio. Sono arrivato a Roma ieri. Sono stanco.*[...]
Panoramica sulla citta? In diversi momenti, attraverso il tempo (le condizioni atmosferiche, l'ora del giorno, la pioggia, la luce).
Il protagonista, un traduttore (forse un architetto?). Solitudine. Giotto, Assisi. Non vede niente, non si sofferma su niente.
C'è un calore torrido. Si ha difficoltà a pensare. Mi dovrò acclimatare. Solo adesso mi rendo conto di quanto io sia stanco, dopo Mosca, le pratiche, il film, la mancanza di denaro...[...]
Il titolo del film sarà *Nostalghia*. Si sposerà il protagonista? Con un'italiana? No.
Una città con delle fontane e delle vasche; qualcuno con i piedi nell'acqua, racconta il film a un cieco. Il protagonista fantasticando su questo tema immagina la conversazione tra Dio e Maria. [...]
Era il 17 luglio 1978. Così annotava Andrej Tarkovsky in un passo dei suoi Diari ("Diari- Martilogio") all'inizio del viaggio in Italia che lo porterà ad abbracciare la nostra terra e a farla sua lasciandoci una preziosa eredità. E così aveva inizio il cammino difficile, tormentato e anche vissuto con amore profondo per il suo film *Nostalghia* (1983) consacrato come uno dei capolavori della cinematografia di tutti i tempi.
Nelle note quotidiane, puntualmente vergate dall'autore, vi si trovano descritti i tanti momenti, spesso difficili, segnati da delusioni nei rapporti con produttori e pubbliche amministrazioni, a volte sollevati e incoraggianti condivisi con Tonino Guerra, caro amico e co-sceneggiatore, durante le numerose tappe nella realizzazione del film. E sceglie la Toscana, l'Umbria e il Lazio per girare tutte le scene.
La trama è più che nota e in gran parte autobiografica. Un poeta sovietico, Andrej Gorčakov, viene in Italia assieme a una bella e giovane interprete, per cercare notizie su un musicista russo del Settecento, Maksim Berezovskij, esule e suicida. Durante il suo viaggio incontra un uomo dimesso dal manicomio. La solidarietà che si instaura fra i due emarginati dal mondo contemporaneo, finisce per escludere l'accompagnatrice del poeta e prelude a un finale tragico. Girato con lunghissimi piani sequenza, ambientato in luoghi di estrema suggestione (Bagno Vignoni, San Galgano, Monterchi, solo per citarne alcuni), con la magnifica fotografia di Giuseppe Lanci, il film desidera ispirare una riflessione poetica sulla fede nell'arte come strumento per intuire la verità del mondo. Attraverso una sorta di *mise en abyme* costruito con rituali (quasi) magici e rappresentativi dei vari stati d'animo, si cerca inoltre di ripercorrere un itinerario virtuale all'interno della coscienza e ritrovare una parte importante di sé.
Sempre su "Diari – Martirologio" si trovano molte altre annotazioni riguardo al film. Siamo nel 1981:
[...] *14 agosto. Nostalghia:*
** Comunque, per la scena con la candela nella piscina vuota,manca la causa. La causa personale di Gorčakov.*
** Inoltre la scena finale con Eugenia a Bagno Vignoni è troppo lunga e manca di sostanza.*
**Forse un flashback – i ricordi di Domenico non sono realmente i suoi ricordi. Ed è Gorčakov che porta la sua famiglia fuori dalla casa. Non è molto chiaro, ma devo pensarci.*
Chissà perché sia in letteratura sia in drammaturgia e in cinematografia si scelgono sempre più spesso dei soggetti nei quali l'uomo risulta vittorioso. E'chiaro che questo tipo di sviluppo delle storie corrisponde a un rapporto simpatetico degli spettatori con il personaggio, ma la simpatia rimane invariata anche se il personaggio subisce una sconfitta. Anche la storia di un insuccesso potrebbe essere in grado di generare qualcosa di nuovo in campo artistico. [...]
Sono dubbi e ripensamenti d'obbligo per un regista che voglia dare il meglio di sé. E' un cammino lungo e faticoso durante il quale ogni giorno si raccoglie del materiale e si mette da parte per costruire l'opera d'arte.

Namsal Siedlecki, Trevis Maponos, 2020, argento, dimensioni variabili. Veduta dell'installazione in Endless Nostalghia, Piazza delle Sorgenti, Bagno Vignoni, Siena

Ed ecco che oggi il film *Nostalghia* è riuscito a diversificare il proprio significativo messaggio e a diffonderlo; è come se alla pellicola fossero spuntate altre braccia fino a diventare l'ispirazione per altre discipline artistiche.
L'arte visiva si è "impadronita" dei luoghi dove Tarkovskij girò il suo film e ha dato vita a elaborati artistici molto interessanti.
Tutto è partito dalla pandemia del Covid 19 che da quasi un anno sta infestando il mondo intero, ordina confinamenti e nega ogni occasione di convivialità.
Nasce così *Endless Nostalghia*, il progetto artistico ideato dall'associazione Treti Galaxie di Torino e dal curatore Matteo Mottin: una pagina web dove si possono "visitare" le installazioni di cinque artisti italiani create in alcuni dei luoghi dove è stato girato il film.
Il fine della "mostra online" o "non-mostra" è narrare il senso di vuoto doloroso che si soffre nella lontananza coatta da luoghi e persone amate (la condizione dell'esule simile a quella imposta dalla diffusione del virus) e quindi "bloccare la nostalgia", come dichiara il curatore. La particolarità è che le opere, una volta fotografate dagli scatti di Flavio Pescatori, sono state subito rimosse dalla "scena", quasi un richiamo ideale ai mandala tibetani, poiché la documentazione fotografica è tutto ciò che resta. E' come se il luogo si riappropriasse della propria naturale essenza stimolando chi l'ha "violato" a ripensare la propria esistenza sostenuta dal ricordo.
I luoghi, dunque, diventano "vivi" con gli artisti (scelti per "assonanza al mondo di Tarkovsky") che installano le loro opere, e ritornano allo stato naturale quando le opere vengono tolte.
Siamo nel Museo della Madonna del Parto a Monterchi, dove Lucia Leuci ha realizzato una scultura in resina, vista di spalle che guarda l'affresco di Piero della Francesca. Il richiamo va alla scena del film dove Eugenia accompagna Gorčakov a visitare l'opera del grande artista aretino.
Monia Ben Hamouda installa (e poi incendia) la propria creazione realizzata con materiali vari sulle terga della statua equestre in piazza del Campidoglio a Roma, dove anche Michele Gabriele colloca la propria, sempre composta da materiali vari, alla scalinata della piazza, lo stesso luogo dove nel film, Domenico il matto, tiene un discorso ai matti e poi si uccide dandosi fuoco.
Nella Chiesa sommersa di Santa Maria in Vittorino a Cittaducale (Rieti), Giorgio Andreotta Calò installa una scultura in bronzo titolata "Medusa", laddove il protagonista nel film, dopo aver vagabondato nei dintorni, incontra una bambina e si sofferma a meditare sul valore della vita e della felicità.
Piazza delle Sorgenti a Bagno Vignoni, con l'enorme vasca, è forse il più suggestivo e straordinario set per l'ultima sequenza del film, dove Gorčakov riesce a mantenere la promessa fatta all'amico Domenico, ovvero attraversare la piscina con in mano una candela accesa e riuscire a deporla sull'altro lato.
E' l'artista Namsal Siedlecki a realizzare l'installazione nell'acqua della vasca con una serie di sculture in argento: tante braccia di dimensioni variabili tese verso il cielo.
Visitando il sito e scorrendo le immagini sopra indicate si ha l'impressione di camminare accanto al regista mentre con la macchina da presa entra nei particolari del suo film e racconta la storia di un uomo che cerca l'immagine del proprio intimo, sembra trovarla e poi la perde ancora, e ancora la cerca ma senza trovarla: è il cerchio invisibile che si compie nella ricerca del proprio io.
E' il concetto che, secondo gli intenti degli ideatori di *Endless Nostalghia*, si concretizza in un percorso di sequenze temporali scelto dallo spettatore sulle immagini, dove il ritmo di "costruzione e perdita" (delle stesse) rimanda a quella *Nostalghia* che il grande regista evoca. *Endless Nostalghia*, dunque, un sito da esplorare, senza fine. Come la nostalgia.

Lucia Bruni

Abbiamo ricevuto

Urla senza voce

Poesie

Giorgio Saggiani
Publi Paolini, Mantova 2015

(...) Giorgio Saggiani, coinvolto nel privato da sventurati accadimenti, tuttavia mai dimentico del compito speciale della poesia, reintegra nel gesto poetico l'universale perseguendo sintesi e unità, raccontando la parte altra di sé, quel misterioso riflesso della verità inseguito con discrezione e pudore. Il poeta sale, regredisce, risale radicandosi in Cristo, nell'invisibile fondamento della natura umana con un movimento della lingua sorgivo, affiorante. In questo esercizio di meditazione, volto al conseguimento della maggiore testimonianza di vita, moralità, luogo dove si implica l'esistenza, la scrittura artistica è relazione tra l'autore e la protensione sul nuovo tempo, nella nuova estasi dove la contraddittorietà del reale si estende dall'aspetto personale alla dimensione collettiva. Il poeta nasce, rinasce e si conferma soltanto nelle misteriose concomitanze con cui lega saldamente i rapporti tra il paesaggio e l'anima, ascolta la propria voce e le voci dentro le voci affermando la presenza della vita e la forza risolutiva dell'amore. Lavorando sugli esordi, parlando di sé, dei rituali, riannoda avvenimenti e fatti portando a punti di partenza dai quali slitta obbedendo all'evidenza, al destino, alla regola. La natura del poetare è dono, e la naturalezza del poeta è tale perché l'essere poeta è dono di natura, un punto di apertura unico per un'indagine sulla realtà. Poesia è immaginazione che cancellando ogni confine tra sogno e reale crea incantando, rivelando l'uomo e la sua profondità nella magia del linguaggio, sia esso elegiaco abbandono, musicale mestizia, rapporto per contrasto e affinità con lo scenario (...)
Rimpianti e ardenti aspirazioni pervadono il corpo, piegando anima e carne in un ripetersi di colpi, di passi, di stridore di anelli della lunga catena: l'attesa, prova di un viaggio ideale dall'inferno alla salvezza. E culmina la tensione espressiva nella triplice insistenza "niente altro/ avremo in/ sorte?"
"Oggi/ vivo" in luce tradita, oppresso e corrotto, fiaccato e travolto "secco di slanci" mi alzo e ricado stordito nell'esiguo cerchio di realtà che circonda. Consapevole dell'alido vivere nella speranza, davanti a inesorabile distruzione vale ben poco la coerenza costantemente perseguita, per questo nuovo confuso, turbato, incapace di legare i ricordi e proclamo con disillusa forza il mio credo: l'unico approdo possibile è "ormai remoto".
Caro Poeta, ti stai chiedendo quale sarà il fine di tutto il nostro esplorare?
Questo posso dirti.
«Sarà di giungere al punto da cui siamo partiti. E di conoscere il luogo per la prima volta»
dalla prefazione di Elena Alfonsi

Giorgio Saggiani nasce a Mantova. Si laurea in materie letterarie e si dedica all'insegnamento. Per più di trent'anni è salito in cattedra come docente di Italiano e Storia nelle scuole secondarie superiori. Per nove anni, dal 1997 al 2005, è stato Presidente del Consiglio Comunale di Mantova. Romanziere, poeta e pittore, ha pubblicato due romanzi, "Due viaggi di solo ritorno" e "Il prezioso vaso di Mandovia", e diverse sillogi poetiche: "Orfano del tempo", "Vorrei essere un saggio", "Il lieve e il greve", "Dal crepuscolo", "Urla senza voce" e "Notturno tempo". Priore della Compagnia del Preziosissimo Sangue di Gesù Cristo in Mantova dal 2010 al 2020, è oggi priore emerito.

Urla senza voce. Poesie
Publi Paolini, Mantova 2015
ISBN 978-88-95490-65-6;
Euro 10,00

Diari di Cineclub Radio

Ascolta i programmi in podcast DdCR | Diari di Cineclub Radio

Alcuni programmi trasmessi: www.cineclubroma.it/diari-di-cineclub-roma/diari-di-cineclub-radio *dal 22 dicembre 2020 al 29 gennaio 2021*

Il cinema probabilmente | Ventitreesima Puntata. Music Box. Conduce Natalino Piras. | 29.01.2021|08:57 | https://bit.ly/3abVKaY

Roma e i suoi fasti | Sedicesima Puntata. Arco di Costantino. Conduce Roberto Luciani |29.01.2021|08:57 | https://bit.ly/2YsWqDj

Daniela Murru legge Gramsci (XXXIX). Lettura della lettera che Antonio Gramsci scrisse dal carcere milanese di San Vittore a sua cognata Tatiana Schucht : Milano, 23 maggio 1927 |29.01.2021|08:39 | https://bit.ly/3iWaz5j

Giorgia Bruni legge Pier Paolo Pasolini (XXX).Introduzione e lettura delle prime tre sezioni della poesia "Il pianto della scavatrice", appartenente all'opera Le Ceneri di Gramsci, edita da Garzanti nel 1957 |28.01.2021|11:57 | https://bit.ly/3aeKmuI

Riflessioni su arte e cinema | Venticinquesima Puntata. I delicati versi di Ottavio Rinuccini. Conduce Giacinto Zappacosta27.01.2021|02:45 | https://bit.ly/39nHpJh

Nobel per la letteratura | Venticinquesima Puntata. Thomas Mann, premiato nel 1929. Un brano tratto da "La morte a Venezia", pubblicato nel 1912. Conduce Maria Rosaria Perilli |27.01.2021|01:05 | https://bit.ly/3pliZ8E

Poesia del '900 (XXXII). Pierfranco Bruni legge Giovanni Testori, Il giglio inventato, da Nel tuo sangue, 1973. |26.01.2021|01:05 | https://bit.ly/3sW8smB

La lanterna magica di Bergman | Seconda Parte. Bergman e il nazismo. Conduce Roberto Chiesi |26.01.2021|14:35 | https://bit.ly/39igjTV

La memoria di Cecilia Mangini | Parte Prima. Gli occhi di Cecilia Mangini, sul nostro Paese: la sua voce e i suoi ricordi conservati nell'archivio di Zazà Radiotre. |25.01.2021|09:55 | https://bit.ly/2Ya7Zz2

La Fiaba nella Fiaba | Diciassettesima Puntata. Ziu Liberu Cerca Tesori e la Salvia Salvifica. Seconda Parte. Da "Mammoy, di Catorchio, Cletus e altre avventure" di Patrizia Boi. Conduce l'autrice. |25.01.2021|13:33 | https://bit.ly/2Mn6Rpe

Il cinema probabilmente | Ventiduesima Puntata. Auschwitz. Conduce Natalino Piras. |22.01.2021|06:18 | https://bit.ly/3a1vQqm

Roma e i suoi fasti | Quindicesima Puntata. Arco di Settimio Severo. Conduce Roberto Luciani |22.01.2021|08:34 | https://bit.ly/3pkVRqI

Daniela Murru legge Gramsci (XXXVIII). Lettura del tema svolto da Antonio Gramsci agli esami di quinta elementare: Ghilarza 16 luglio 1903 |22.01.2021|03:26 | https://bit.ly/3sLXKiv

Artistica-Mente | Ventunesima Puntata. Arte Industriale e i Multipli. Conduce Mariella Pizziconi | 21.01.2021|02:57 | https://bit.ly/3nZAo5m

QL Quaderni Letterari | Settima Puntata. Il primo passo verso il successo di un libro: la presenza in libreria. Conduce Maria Rosaria Perilli |21.01.2021|25:16 | https://bit.ly/393ExkE

Giorgia Bruni legge Pier Paolo Pasolini (XXIX). Primo episodio dell'opera teatrale "Vivo e Coscienza" da Pier Paolo Pasolini (1963), pubblicata postuma nel 1993 dal Teatro stabile di Torino |21.01.2021|08:29 | https://bit.ly/2LOMjWw

Riflessioni su arte e cinema | Ventiquattresima Puntata. Busenello, questo sconosciuto Conduce Giacinto Zappacosta |20.01.2021|02:57 | https://bit.ly/2MaMNpH

10 Alfred Channel | Settima Puntata. 10 FILM ambientati in una sola stanza condotta da Giorgio Campani.|20.01.2021|15:16 | https://bit.ly/2XWo0Zl

Nobel per la letteratura | Ventiquattresima Puntata. Thomas Eliot, premiato nel 1948 - Da "Quattro Quartetti", del 1942, il brano poetico "Primavera di mezzo inverno". Conduce Maria Rosaria Perilli |20.01.2021|03:41 | https://bit.ly/39Rbi3o

Poesia del '900 (XXXI). Pierfranco Bruni legge Giuseppe Berto, Hemingway diceva. Da Anonimo veneziano, 1972.|19.01.2021|01:04 | https://bit.ly/39PGkbU

Istefane Dorveni | Tredicesima ed Ultima Puntata. Un romanzo breve in 13 puntate di Natalino Piras. Legge lo stesso autore.|19.01.2021|05:08 | https://bit.ly/3sFbxHp

La lanterna magica di Bergman | Prima Parte. Conduce Roberto Chiesi |19.01.2021|08:56 | https://bit.ly/3inhFQ4

Heimat e la memoria d'Europa | Prima Puntata. Una storia antica. Conduce Barbara Rossi. |18.01.2021|09:3 | https://bit.ly/35TS1NJ

La Fiaba nella Fiaba | Sedicesima Puntata. Ziu Liberu Cerca Tesori e la Salvia Salvifica Prima Parte. Da "Mammoy, di Catorchio, Cletus e altre avventure" di Patrizia Boi. Conduce l'autrice. |18.01.2021|12:18 | https://bit.ly/3oQQK1o

Il cinema probabilmente | Ventunesima Puntata. Il cinema secondo Sciascia. Conduce Natalino Piras. |15.01.2021|05:32 | https://bit.ly/3iiGw7m

Roma e i suoi fasti | Quattordicesima Puntata. Arco di Tito. Conduce Roberto Luciani |15.01.2021|09:37 | https://bit.ly/3oNZvcH

Daniela Murru legge Gramsci (XXXVII). Lettura delle lettere che Antonio Gramsci scrisse dal carcere milanese di San Vittore a sua moglie Giulia Schucht : Milano, 2 maggio e 7 novembre 1927 |15.01.2021|05:28 | https://bit.ly/2LWbxlO

Magnifica ossessione di Antonio Falcone (VIII), la rubrica mensile di Antonio Falcone (VIII). Mel Brooks | 14.01.2021|07:33 | https://bit.ly/3oLbVlk

Giorgia Bruni legge Pier Paolo Pasolini (XXVIII). "Versi del testamento" tratta dalla

raccolta "Trasumanar e organizzar" edita da Garzanti nel 1971 |14.01.2021|04:49 | https://bit.ly/38HF1wD

Riflessioni su arte e cinema | Ventitreesima Puntata. Il teatro di Beckett. Conduce Giacinto Zappacosta 13.01.2021|03:16 | https://bit.ly/2XDLKkU

Carmen De Stasio introduce Giancarlo Micheli. I suoni, i pensieri nelle parole (13°). Estetica del malinconico osservare. Conduce Carmen De Stasio 13.01.2021|06:46 | https://bit.ly/35zBG0o

Nobel per la letteratura | Ventitreesima Puntata. Kazuo Ishiguro, premiato nel 2017 - Un brano tratto dal prologo del romanzo "Quel che resta del giorno" pubblicato nel 1989. Conduce Maria Rosaria Perilli |13.01.2021|04:45 https://bit.ly/39ra3bc

Istefane Dorveni | Dodicesima Puntata. Un romanzo breve in 13 puntate di Natalino Piras. Legge lo stesso autore. |12.01.2021|08:22 | https://bit.ly/38GhPPr

La Fiaba nella Fiaba | Quindicesima Puntata. Il Ginepro e la Napoletana tutta suonata. Seconda Parte. Da "Mammoy, di Catorchio, Cletus e altre avventure" di Patrizia Boi. Conduce l'autrice. |11.01.2021|16:27 | https://bit.ly/2Xu8CmL

Roma e i suoi fasti | Tredicesima Puntata. Tempio di Giove Capitolino. Conduce Roberto Luciani |08.01.2021|04:16 | https://bit.ly/3noYk1J

Daniela Murru legge Gramsci (XXXVI). Lettura della lettera che Antonio Gramsci scrisse sul quotidiano l'Avanti il 1 gennaio 1916.| 08.01.2021|04:16 | https://bit.ly/3oqlUfH

Artistica-Mente | Ventesima Puntata. Arte Industriale. Conduce Mariella Pizziconi |07.01.2021|07:09 ! https://bit.ly/3pWKS6N

Controfigure sonore | Seconda Puntata. I professionisti del doppiaggio. Rubrica mensile dedicata al doppiaggio e all'accessibilità per disabili sensoriali della vista. Conduce Tiziana Voarino |07.01.2021|06:07 | https://bit.ly/3bhQVyM

Assandira (2020) di Salvatore Mereu. Gerardo Ferrara incontra il regista del film tratto dall'omonimo racconto di Giulio Angioni |07.01.2021|40:40 | https://bit.ly/3bt6eoH

Attrici e dive | Seconda Puntata. Mary Pickford, la "fidanzata d'America". Conduce Barbara Rossi. |06.01.2021|09:15 | https://bit.ly/35dUnqg

Nobel per la letteratura | Ventiduesima Puntata. Grazia Deledda, premiata nel 1926. Da "Cosima", del 1937, l'incipit del cap. X. Conduce Maria Rosaria Perilli |06.01.2021|04:24 | https://bit.ly/3okqJaB

Poesia del '900 (XXX). Pierfranco Bruni legge Gesualdo Bufalino, Risarcimento da L'amaro miele, 1996. |05.01.2021|01:17 | https://bit.ly/3bnSj3d

Radiodrammi di Fellini | Settima Puntata. "Vuoi sognare con me", radioscena di Fellini e Maccari, regia di Nunzio Filogamo, trasmessa il 24 aprile 1941 |04.01.2021|34:21 | https://bit.ly/3or8ksR

La Fiaba nella Fiaba | Quattordicesima Puntata. Il Ginepro e la Napoletana tutta suonata. Prima Parte. Da "Mammoy, di Catorchio, Cletus e altre avventure" di Patrizia Boi. Conduce l'autrice. |04.01.2021|10:26 | https://bit.ly/389tRR0

La storia del cinema | Lezione VII - II Parte - Prof. Paolo Minuto, l'appuntamento periodico di cultura cinematografica.| Il cinema e i film, la critica e il pubblico |27.12.2020|25:04 | https://bit.ly/38ANMqZ

Riflessioni su arte e cinema | Ventiduesima Puntata. Duemila anni fa. Conduce Giacinto Zappacosta 23.12.2020|16:15 | https://bit.ly/2KQhZdk

Doroga dlinnaja, Lunga è la strada | Sesta Puntata. Trasmissione mensile dedicata alla Letteratura russa. La stella di Natale. A cura di Giulia De Florio (Università di Modena e Reggio Emilia) e Maria Candida Ghidini (Università di Parma). |23.12.2020|04:27 | https://bit.ly/2WF1LXb

Nobel per la letteratura | Ventunesima Puntata. Yasunari Kawabata, premiato nel 1968 - Un brano tratto dalla parte prima de "Il paese delle nevi", pubblicato in Italia nel 1959. Conduce Maria Rosaria Perilli |23.12.2020|04:27 | https://bit.ly/3mGeKSZ

Poesia del '900 (XXIX). Pierfranco Bruni legge Vittorio Vettori Momento notturno da Ultrasera, 1990.22.12.2020|01:12 | https://bit.ly/3mO9OM8

Istefane Dorveni | Undicesima Puntata. Un romanzo breve in 13 puntate di Natalino Piras. Legge lo stesso autore. |22.12.2020|04:35 | https://bit.ly/3h986Ud

A cura di Nicola De Carlo

Ascolta
DdCR
Diari di Cineclub Radio

Le Arti nello spazio di un podcast

La radio del periodico mensile Diari di Cineclub

Clicca qui: https://bit.ly/2YEmrjr

Trasmissioni disponibili 24h tutti i giorni tra:

Cinema | Poesia | Letteratura | Pittura | Teatro | Favole | Eventi | Festival | Musica | Associazionismo Culturale | Editoria | ed altro

In compagnia con i nostri Autori.

Presente su

www.facebook.com/groups/diaridicineclubradio

e sulle altre principali piattaforme social.

DdCR
Diari di Cineclub
Radio

Abbiamo ricevuto

Quando mio padre leggeva Carolina Invernizio

Pierfranco Bruni
Edizioni Tabula Fati

Gli anni ritornano come simbolo e si fanno dimensione mitica. Era il 1931 e mio padre leggeva Carolina Invernizio. Una scrittrice che in quegli anni aveva lasciato un segno profondo all'interno dei processi culturali e letterari. Mio padre si accostava a quelle pagine con incanto e grande armonia. Tra i libri di Carolina Invernizio, leggeva e rileggeva spesso *La trovatella di Milano*. Ho trovato questo romanzo in un cassetto insieme a tanti altri libri che mio padre leggeva e chiosava all'età di dieci, undici anni. *La trovatella di Milano* ha molte pagine sottolineate. I righi evidenziati restituiscono il senso e la dimensione di come questo ragazzo di dieci anni si accostasse alla pagina letteraria. Il libro riporta la data del 10 maggio 1931, la firma di mio padre, Bruni Italo Virgilio Alessandro Osvaldo, e per esteso "San Lorenzo del Vallo".

Ho riflettuto parecchio su questo. Vi è pure una dedica di un suo amico: "Ti ringrazio, mio caro Italo, per avermi dato la possibilità di leggere questo splendido libro. Te lo restituisco con la scritta di una gratitudine, portandoti la gratitudine".

La storia sul vissuto è un percorrere le linee di una memoria che diventa sempre più malinconia, nenia. Mai oblio. Ho sempre visto mio padre come un gigante, come una istituzione e mia madre come la donna che ascolta e decide. In quegli anni, a casa mia, non c'era il patriarcato. C'è sempre stata collaborazione. Dialogo. Ricordo le grandi sfide di mia madre e di mio padre davanti alla televisione in bianco e nero. Era la fine degli anni Cinquanta e proprio in quelle circostanze si consumavano le più belle sfide tra i miei genitori. Ed era un contendere di allegria, di gioia.

Mio padre che tifava per Claudio Villa, al Festival di Sanremo, e mia madre che amava tutt'altro genere di canzoni, sebbene fosse molto legata a *Grazie dei fior* e a Nilla Pizzi. Questo scavare nella vita di mio padre è uno scavare in ciò che lui è stato, ma soprattutto in ciò che io sono stato. In ciò che siamo stati, io e mia sorella, accanto a loro. Hanno rappresentato la vera istituzione. Quell'istituzione che mi ha fatto capire come una famiglia senza tradizioni non ha senso. Io che continuo a vivere nella tradizione, continuo a custodire i segni di una memoria che accompagna tutto il mio viaggio. Un viaggio fatto di esistenze la cui memoria è punto nevralgico dell'intreccio tra il tempo passato e l'io narrante. Si tratta du un romanzo in cui il diario prende il sopravvento.

Pierfranco Bruni

Fu mio padre che un giorno, di ritorno da Cosenza, mi consegnò un libro incartato. Erano i primi anni del Liceo. Un libro che conservo ancora... *Così parlò Zarathustra*. Questo era mio padre. Da Carolina Invernizio a Nietzsche.

Gli anni sono passati. Gli anni passano sempre e diventano imprevedibili. Non più catturabili. Quante volte ci siamo guardati e ci siamo giocati un attimo di tempo. Un bacio in più. Una carezza in meno. E poi ho ripreso il viaggio lasciandomi alle spalle il suo saluto con la mano alzata. Guardavo lui e mia madre dallo specchietto retrovisore dell'auto. Li osservavo salutarmi.

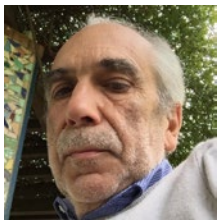
Continuo a vedere il loro riflesso mentre sono io che parto, mentre sono io che lascio la casa di paese dove sono nato per andare nell'intreccio della vita. Loro sono lì che mi salutano come sempre. Con le loro mani alzate a dire "Torna presto! Quando ci vedremo?". Quell'ultima volta che mi salutò, l'auto aveva già preso la curva che mi portava oltre.

Quando mio padre leggeva Carolina Invernizio
Pierfranco Bruni
Pagine 153, euro 12.00. Collana Nuove scritture, 145
Casa editrice Tabula Fati
per conto delle Edizioni Solfanelli del Gruppo Editoriale Tabula Fati - Chieti
ISBN-978-88-3305
2021, Edizioni Tabula fati del Gruppo Editoriale Tabula Fati 66100 Chieti
www.edizionitabulafati.it

Diari di Cineclub | YouTube

www.youtube.com/diaridicineclub

Ultimi programmi caricati sul canale di Diari di Cineclub di YouTube mese di Gennaio. Inizia a seguire i nostri programmi video. Iscriviti, è gratuito



Nicola De Carlo

Dialogues: la divulgazione artistica al tempo di YouTube | *Articolo di Stefano Macera su Diari di Cineclub* | *pag. 21 n. 89*

Claudio Strinati | Strinarte

Strinarte, primo episodio. Palermo, il trionfo della morte | Prima puntata della serie Strinarte, produzione Rai5. Una storia ininterrotta, fatta di dieci tappe che compongono un unico mosaico: è la storia dell'arte, raccontata da Claudio Strinati. Iniziamo da Palermo. https://youtu.be/Vc5CZP2LPsI

Strinarte, secondo espisodio. Firenze, il racconto del pittore | In questa seconda puntata siamo nella città icona del Rinascimento. Firenze. https://youtu.be/kKZl5GhhYio

Strinarte, terzo episodio. Urbino, il mistero di Piero. In questa terza puntata siamo ad Urbino. | https://youtu.be/iXqyLY07cQI

Strinarte, quarto episodio. Roma, il cammino della virtù | In questa quarta puntata siamo nella città d'Arte forse più importante in tutto il Mondo, Roma https://youtu.be/Uy6_uM-0NoP4

Strinarte, quinto episodio. Mantova, il mondo in movimento. In questa quinta puntata siamo a Mantova. https://youtu.be/7nej_NocWaw

Strinarte, sesto episodio. Salerno, il cielo in terra. Per il sesto appuntamento siamo a Salerno https://youtu.be/3xF6dvXAN2k

Strinarte, settimo episodio. Bologna, vincitori e vinti. In questa settima puntata siamo a Bologna.| https://youtu.be/XslLccBg0KI

Strinarte, ottavo episodio. Torino ed il lato oscuro. In questa ottava puntata siamo a Torino. L'occulto e l'esoterismo | https://youtu.be/7QV-DAngKWWc

Strinarte, nono episodio. Venezia, padri e figli. La nona puntata di Strinarte. Questa volta siamo a Venezia.| https://youtu.be/zkUZP-Zc3UPQ

Strinarte, decimo episodio. Arezzo, vita d'Artista. L'ultima puntata di Strinarte. Siamo ad Arezzo, paradigma dell'Arte Italiana. | https://youtu.be/2-fm_0FdXqo

Claudio Strinarte | I Maestri in 60 secondi

Jean Antoine Houdon in 60 secondi | https://youtu.be/htspG_lIfVQ

"I Maestri, in 60 secondi" oggi vi parla di Jean-Antoine Houdon. Nato a Versailles il 25 marzo 1741 e morto a Parigi, 15 luglio 1828, è stato uno scultore francese appartenente al neoclassicismo. Potentissimo ritrattista, aveva una capacità sublime nell'indagare l'uomo e le sue sfaccettature caratteriali. Anticipatore in un certo senso della moderna ritrattistica, anche fotografica. Ve lo racconto, partendo da un'opera somma conservata nella chiesa di Santa Maria degli Angeli a Roma, in 60 secondi.

Altichiero in 60 secondi | https://youtu.be/BAm23w1WBU0

Per "I Maestri, in 60 secondi" oggi vi faccio un regalo. Un capolavoro assoluto di Carlo Crivelli. Originario di Venezia dove nacque nel 1430 circa, si formò a Padova e in seguito lavorò soprattutto nel sud delle Marche, diventando di fatto il più importante artista attivo sul bacino dell'Adriatico. La "Madonna della Candeletta", oggi conservata alla pinacoteca di Brera, è uno dei suoi momenti più alti.

Carlo Crivelli, in 60 secondi. | https://youtu.be/-b02LM0USos

Per "I Maestri, in 60 secondi" oggi vi faccio un regalo. Un capolavoro assoluto di Carlo Crivelli. Originario di Venezia dove nacque nel 1430 circa, si formò a Padova e in seguito lavorò soprattutto nel sud delle Marche, diventando di fatto il più importante artista attivo sul bacino dell'Adriatico. La "Madonna della Candeletta", oggi conservata alla pinacoteca di Brera, è uno dei suoi momenti più alti

Gianbologna in 60 secondi | https://youtu.be/hMF0A89v08g

Gianbologna ed il celeberrimo Gruppo Scultoreo del ratto dele Sabine conservato a Firenze nella loggia dei Lanzi sono il tema della ottava puntata dei "Maestri in 60 secondi".

Orazio Gentileschi in 60 secondi | https://youtu.be/TWWaPYuSOZE

Per voi la settima puntata dei "Maestri in 60 secondi". Questa volta parliamo di un capolavoro di Orazio Gentileschi, il sommo Maestro pisano. Tra le sue opere, "i Santi martiri Cecilia, Valeriano e Tiburzio visitati dall'angelo" è sicuramente una delle più caravaggesche in assoluto.

Cosmè Tura in 60 secondi | https://youtu.be/NK4zQLeogSo

Per la sesta puntata dei Maestri in 60 secondi vi proponiamo un capolavoro assoluto del Rinascimento Ferrarese, La Madonna Roverella di Cosmè Tura, oggi alla National Gallery di Londra. Un'opera musicale, potente e dal segno mirabile.

Annibale Carracci in 60 secondi | https://youtu.be/2AiwkKk2iZA

"I Maestri in 60 secondi" vi parla del Mangiafagioli di Annibale Carracci. Un capolavoro celeberrimo, a torto considerato un dipinto di genere. In realtà, un esempio di introspezione psicologica, anticipatore dell'arte contemporanea.

Verrocchio in 60 secondi | https://youtu.be/t8DAp7twAhg

Quarta puntata dei Maestri in 60 secondi. Parliamo del campione del Rinascimento, il Verrocchio, e della sua "Incredulità di San Tommaso". Opera somma, e complessa.

Klimt, in 60 secondi "l'abbraccio" | https://youtu.be/fTruNLoe5S4

L'abbraccio di Klimt spiegato in 60 secondi dal prof.Claudio Strinati nella terza puntata della serie: "I Maestri, in 60 secondi"

Durer in sessanta secondi | https://youtu.be/IEryObJZ1Yo

Seconda puntata della Serie "I Maestri in 60 secondi". Parliamo di Durer e del suo capolavoro "Il cavaliere, la morte e il drago"

Giorgione in 60 secondi | https://youtu.be/n1Rf-m3v57I

Un grande Maestro del'Arte di tutti tempi in 60 secondi. Una sfida di Federico e Claudio Strinati per i nostri tempi sempre più rapidi. Per voi la prima puntata, Giorgione ed il suo mirabile "Concerto Campestre"

a cura di Nicola De Carlo

Omaggio a Cecilia Mangini

Goodbye Cecilia by Archivio Cinema del Reale| OfficinaVisioni | https://youtu.be/XM1uPl2Dnjw

Italia allo specchio: Sardegna (regia di Cecilia Mangini) | https://youtu.be/z4Ai5YQDbLk

Ciao Ragazza,
omaggio a Cecilia Mangini | https://youtu.be/e8QkZx9DvsI

"Tommaso" - corto di Cecilia Mangini (1965) | https://youtu.be/W7NGCaVwJcs

Il Cinema Ritrovato | Fuori Sala | https://youtu.be/hnGXIWb3p-GI

Allarmi siam registi! Cecilia Mangini racconta Lino Del Fra (2015) | https://youtu.be/MxSnuuike6g

Ripubblichiamo con new entry segnalate dai lettori offesi per alcune involontarie esclusioni

La televisione del nulla e dell'isteria (XLVI)

La Rai TV, insieme al cinema, è stata la più grande industria culturale del paese, che ha favorito l'integrazione nazionale, una lingua comune a tutti, il superamento dei dialetti locali, la possibilità di accesso ad una qualità formativa prima riservata a pochi. L'avvento della TV commerciale ha portato al ribasso senza alcuna resistenza da parte di un pubblico ormai educato ad essere oggetto di consumo in una società dello spettacolo, effimero, volgare, evasivo che conduce alla resa. La TV è anche il più importante mezzo di comunicazione capace di mutare i costumi e le abitudini degli spettatori. E il massacro è avvenuto con la responsabilità dei politici interessati alle logiche di spartizione del potere e di favorire risorse senza un progetto culturale. Ma oggi, quale è la responsabilità di questa ex industria culturale sulla formazione e lo sviluppo del bullismo italico? Chi sono e cosa hanno in comune tra di loro questi personaggi, quale è il loro contributo alla cultura del nostro paese e al resto del pianeta. Perchè la TV dedica molta attenzione a questi personaggi che tutta questa bellezza non hanno e quindi incapaci di condurre e donare bellezza e garbo? Contiamo sui vostri contributi per capirci qualcosa su questa unica "buona scuola" del nulla e dell'isteria. Quale può essere il nostro impegno verso la TV che va difesa dai partiti e aiutata a migliorare nella capacità di produzione culturale contro sprechi, clientele e lottizzazioni.

"...Fra 30 anni l'Italia sarà non come l'avranno fatta i governi, ma come l'avrà fatta la televisione..."

(Profezia avverata)

Paolo Del Debbio

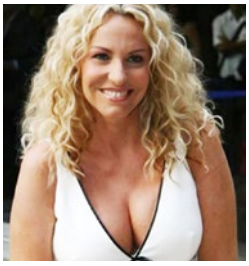
Sandra Milo

Mauro Corona

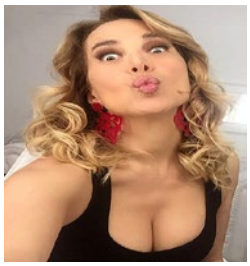
Alessandro Cecchi Paone

Alessia Marcuzzi

Alfonso Signorini


Antonella Clerici

Marco Amleto Belelli noto come divino Otelma


Barbara D'Urso

Fabio Fazio

Gigi Marzullo

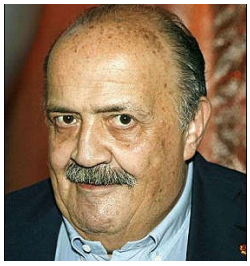
Flavio Insinna

Bruno Vespa

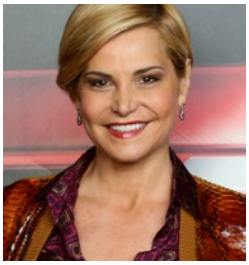
Maria De Filippi

Mario Giordano

Massimo Giletti


Maurizio Costanzo

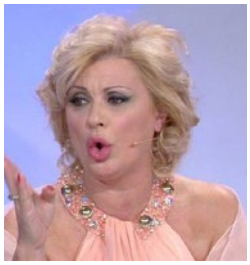
Vittorio Sgarbi


Simona Ventura

Teo Mammucari

Mara Venier

Mara Maionchi


Tina Cipollari

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

Gigi e Ross

Gialappàs Band

Tiziano Crudeli

Angela Troina (Favolosa cubista)

Luca Barbareschi

Cristiano Malgioglio

Platinette (M. Coruzzi)

Daniela Santachè

Rocco Siffredi

Iva Zanicchi

Emilio Fede

Valeria Marini

Alba Parietti

Vladimir Luxuria

Paola Perego

Morgan Marco Castoldi

Flavio Briatore

Antonino Cannavacciuolo

Alda D'Eusanio

Alessandro Sallustri

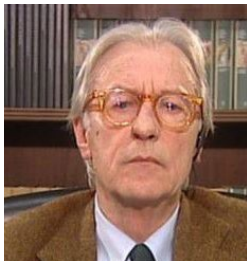
D. Parenzo e G. Cruciani

Lele Mora

Maurizio Belpietro

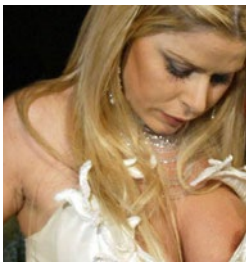
Federica Panicucci

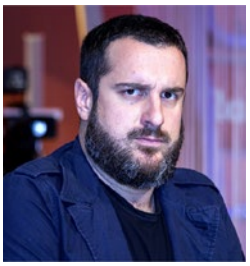
Patrizia De Blank & f.


Vittorio Feltri

Mario Adinolfi

Piero Chiambretti


Loredana Lecciso


Costantino della Gherardesca

Dalla TV Italiana con qualche imbarazzo

Omaggio

Italiani, brava gente (1964) di Giuseppe De Santis

Ambientato durante la Campagna italiana di Russia iniziando nel 1941

"I morti ingrassano la terra meglio del mangime. Bè, se è vero sarò contento così sarò servito a qualcosa".

(Loris, un contadino romagnolo che, a causa della sua ingenuità, sarà il primo a morire, seguendo una ragazza russa in un campo di girasoli)

Diari di Cineclub

Periodico indipendente di cultura e informazione cinematografica
XXIV Premio Domenico Meccoli 'Scrivere di Cinemà' Magazine on-line di cinema 2015
ISSN 2431 - 6739
Responsabile Angelo Tantaro
Via dei Fulvi 47 – 00174 Roma a.tnt@libero.it

È presente sulle principali piattaforme social

Comitato di Consulenza e Rappresentanza

Cecilia Mangini, Luciana Castellina,
Enzo Natta, Citto Maselli, Marco Asunis
a questo numero hanno collaborato in redazione
Maria Caprasecca, Nando Scanu
il canale YouTube di ***Diari di Cineclub*** *è a cura di Nicola De Carlo*
Edicola virtuale dove trovare tutti i numeri:
www.cineclubroma.it
La testata è stata realizzata da Alessandro Scillitani
Grafica e impaginazione Angelo Tantaro
La responsabilità dei testi è imputabile esclusivamente agli autori.

I nostri fondi neri:
Il periodico è on line e tutti i collaboratori sono volontari.
Il costo è zero e viene distribuito gratuitamente.
Manda una mail a diaridicineclub@gmail.com
per richiedere l'abbonamento gratuito on line.

Edicole virtuali
(elenco aggiornato a questo numero)
dove poter leggere e/o scaricare il file in formato PDF

www.cineclubroma.it
www.ficc.it
www.cinit.it
www.cineclubsassari.com
www.pane-rose.it
blog.libero.it/Apuliacinema
www.ilquadraro.it
www.sardiniafilmfestival.it
www.cgsweb.it/edicola
www.lacinetecasarda.it
www.valdarnocinemafilmfestival.it
www.moviementu.it
www.giornaledellisola.it
www.cineclubalphaville.it
www.consequenze.org
www.cinematerritorio.wordpress.com
www.centofiori.de
www.circolozavattini.it
www.facebook.com/diaridicineclub
www.facebook.com/diaridicineclub/groups
www.officinavialibera.it
www.ilpareredellingegnere.it
www.AAMOD.it/links
www.gravinacittaaperta.it
www.ilclub35mm.com
www.suburbanacollegno.it
www.anac-autori.it
www.asinc.it
www.usnexpo.it
www.officinakreativa.org
www.monserratoteca.it
www.prolocosangiovannivaldarno.it
www.cineclubgenova.net
www.losquinchos.it
www.associazionearc.eu
idruidi.wordpress.com
www.upeurope.com
www.domusromavacanze.it
www.isco-ferrara.com
www.bookciakmagazine.it
www.bibliotecadelcinema.it
www.cagliarifilmfestival.it
www.retecinemaindipendente.wordpress.com
www.cineforum-fic.com
www.senzafrontiereonlus.it
www.hotelmistral2oristano.it
www.ilgremiodeisardi.org
www.amicidellamente.org
www.teoremacinema.com
www.cinecircoloromano.it
www.davimedia.unisa.it
www.radiovenere.com/diari-di-cineclub
www.teatrodellebambole.it/co
www.perseocentroartivisive.com/eventi
www.romafilmcorto.it
www.piccolocineclubtirreno.it
www.greenwichdessai.it
www.cineforumdonorione.com
www.laboratorio28.it
www.cinergiamatera.it
www.cineconcordia.it/wordpress
www.parrocchiamaterecclesiae.it
www.manguarecultural.org
www.infoficc.wordpress.com
www.plataformacinesud.wordpress.com
www.hermaea.eu/it/chi-siamo
www.alexian.it
www.corosfigulinas.it
www.cineclubpiacenza.it
www.vocinellombra.com/diari-di-cineclub
www.crcposse.org
www.cineclubinternazionale.eu
www.sababbaiolaarrubia.blogspot.it
www.cinemanchio.it
www.cineclubclaudiozambelli.org
www.associazionebandapart.it/
www.laspeziashortmovie.wordpress.com
www.bibliotecaviterbo.it
www.cinalmese35.com
www.cinenapolidiritti.it
www.unicaradio.it/wp
www.cinelatinotrieste.org
https://suonalancorasam.com
www.cosedaintolleranti.it
www.russiaprivet.org/ita
www.lombardiaspettacolo.com
www.laspeziafilmfestival.it
www.tottusinpari.it
www.globalproject.info/it/resources
www.anelloverde.it
www.premiocentottanta.wixsite.com/contest
www.scuoladicinemaindipendente.com
il marxismo libertario
www.armandobandini.it
www.radiobrada.com
www.officinastudiotempi.com
www.fotogrammadoro.com
www.radiosardegnaweb.csmwebmedia.com
www.yesartitaly.it
www.teatriamocela.com
www.visionandonellastoria.net
www.raccontardicinema.it
www.firenzearcheofilm.it/link
www.sardiniarcheofestival.it/diari-di-cineclub
www.edinburghshortfilmfestival.com/contact
www.lunigianacinemafestival.movie.blog
http://gamificationlab.uniroma1.it
www.artnove.org/wp
cinemaeutopia
www.riff.it
www.tiranafilmfest.com
www.festivalcinemasicilia.org
www.cinemaesocietaschool.it
www.sudsigira.it
www.culturalife.it
www.istitutocinematografico.org
www.rassegnalicodia.it